



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Debiuty i powroty : czytanie w czas przełomu

Author: Dariusz Pawelec

Citation style: Pawelec Dariusz. (1998). Debiuty i powroty : czytanie w czas przełomu. Katowice : Agencja Artystyczna "Para".

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Dariusz Pawelec

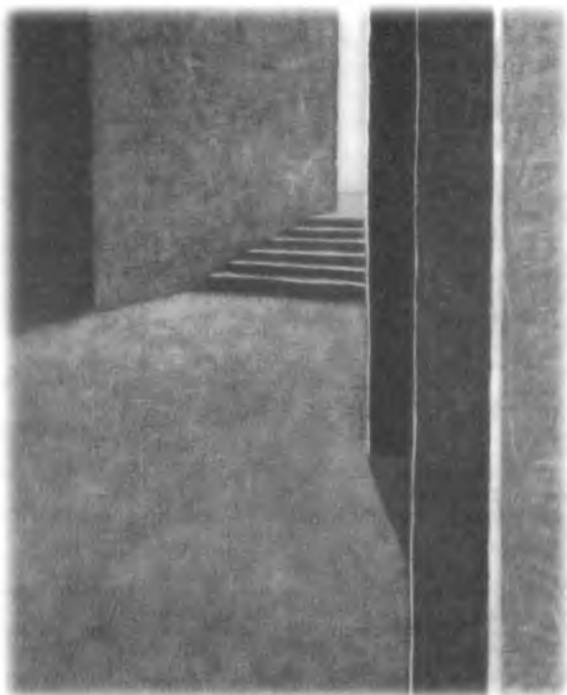
debiuty i powroty

czytanie w czas przełomu



debiuty i powroty

czytanie w czas przełomu



Dariusz Pawelec

debiuty i powroty

czytanie w czas przełomu

RECENZENT:
Ireneusz Opacki

UKŁAD TYPOGRAFICZNY
I SKŁAD ELEKTRONICZNY:
Alina Stypula i Zenon Dyrszka.
Okładka wg pomysłu
Joanny Dembińskiej-Pawelec.
Na okładce i na stronach tytułowych
wykorzystano fragment obrazu
Zenona Dyrszki
z roku 1988.

KOREKTA:
Teresa Żak
Wacław Walasek

*Zrealizowano przy pomocy finansowej
Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach*

Copyright © by Dariusz Pawelec
Wszelkie prawa zastrzeżone




ISBN 83-903676-8-8

WYDAWCA:
Agencja Artystyczna „PARA”
ul. Bytkowska 1b
40-147 Katowice
tel./fax: (032) 582 427

Wydanie I, Ark. wyd. 10,5; Ark. druk. 12,5;
Przekazano do składu w kwietniu 1998r.
Druk ukończono w maju 1998r.
Papier offset 70g, A₃

SKŁAD I ŁAMANIE: *Agencja Artystyczna „PARA”.*
DRUK I OPRAWA: *Drukarnia „Piątka”*

SPIS TREŚCI

I	<i>Zniewolony umysł</i> Czesława Miłosza — fakt polityczny czy literacki?	9 — 27
	Wartość języka. Wartości w języku. <i>Moja wierna mowa</i> Czesława Miłosza.	28 — 41
	Głos z Ameryki.	42 — 58
II	Dojść do siebie. Wiersze Stanisława Barańczaka.	61 — 67
	Pokolenie '68 „na wygnaniu”.	68 — 84
	Od Grudnia do Sierpnia — Stanisław Barańczak jako poeta..	85 — 95
	Czy istnieje pokolenie '76?	96 — 105
III	Poezja stanu wojennego.	109 — 123
	Wojna, stan wojenny, ironia, kabaret, Białoszewski.	124 — 137
	Sytuacja debiutu.	138 — 145
	„Szyk” i „skowyt”. O poezji debiutantów drugiej połowy lat osiemdziesiątych.	146 — 162
	Prozatorskie debiuty dekady — ze wskazaniem.	163 — 175
	Czytanie w czas przełomu.	176 — 197
	Nota bibliograficzna	198 — 199
	Indeks nazwisk	200 — 206



Zniewolony umysł Czesława Miłosza – fakt polityczny czy literacki ?

Dzieło literackie jako fakt polityczny.

Zacznijmy od pary pojęć tak ogólnych jak „literatura” i „piśmiennictwo”. Pierwsze z nich obejmuje w myśl tradycyjnych definicji utwory „spełniające zasadnicze funkcje językowe w sposób odmienny niż wypowiedzi potoczne i naukowe”¹. Jurij Tynianow za podstawową cechę „faktu literackiego” uznał „zasadę konstrukcyjną”². Rozprzestrzenia się ona jednak na coraz szersze terytoria i – jak pisze Tynianow – „w końcu zniża się do życia codziennego”. Wskazana tendencja doprowadza rzecz jasna do zacierania się granicy między literaturą i rozumianym tu jako jej przeciwstawienie piśmiennictwem (politycznym, naukowym, itp.). W konsekwencji rodzi się niebezpieczeństwo manipulacji tekstem.

Ukierunkowany – zaprogramowany pozaestetycznie odbiór dzieł literackich grozi faktom, z natury swojej literackim, przeistoczeniem

¹ H. Markiewicz: *Wyznaczniki literatury*. [w:] idem: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1980.

² J. Tynianow: *Fakt literacki*. Warszawa 1978.

w fakty, np. polityczne. Mamy z nimi do czynienia wówczas, gdy recepcję „uporządkowanych przekazów”³ słownych jako dzieł sztuki, zakłóca życie polityczne, w którym uczestniczy odpowiednia, zainteresowana danym dziełem z woli własnej bądź nie, część „publiczności literackiej”. Utworami niewątpliwie najbardziej narażonymi na odbiór wypaczający ich sens, a często i status ontologiczny, są te, którym nadawca wyznaczył do spełnienia również rolę polityczną. Najprościej ujmując, dostrzec można dwa ukształtowane rodzaje postaw pisarskich, których naturalnym odzwierciedleniem są dwa modele literatury „z własnej woli politycznej”. Nazwiemy je modelami „jawnym” i „ukrytym”.

Pierwszy z nich tworzą utwory, których autorzy jawnie odwołują się do opisywanej rzeczywistości. Fikcja literacka nie staje tej jawności na przeszkodzie, bez względu na to, czy przejawiać się będzie w wykreowaniu alegorycznej *Zgody* przez Kochanowskiego, czy też w sposobie konstruowania postaci *Generała Barcza* przez Kadena-Bandrowskiego. Zawsze bowiem, w świecie przedstawionym omawianego typu dzieł pojawiają się realia, komunikujące odbiorcy o kierunkach pozatekstowych odniesień.

Sytuacja pisarza, jak przekonuje socjologia, członka określonej społeczności, wpływa na stosowane przezeń formy literackie i wybory estetyczne⁴. Odwieczna niemożność pełnego wypowiedzenia się twórców w sprawach publicznych przyczyniła się do rozwoju przypowieści, spowodowała częste sięganie po kostium historyczny, operowanie aluzją. Powstał szereg dzieł o wymowie politycznej, które maskowały aktu-

³ Znow przywołajmy tradycyjne postawienie znaku równania między uporządkowaniem wypowiedzi a literackością obecne chociażby w pojęciach „uporządkowania naddanego” (Markiewicz) czy „nadmiaru organizacji tekstu” (Sławiński).

⁴ Por. na ten temat m.in.: J. Sławiński: *Socjologia literatury i poetyka historyczna*. [w:] idem: *Dzieło, język, tradycja*. Warszawa 1974.

alność odniesień, nie sygnalizowały bezpośrednio świata pozostającego w polu ich rzeczywistych a nie pozornych zainteresowań. Jest to oczywiście ujęcie upraszczające, zwrócone ku jednemu tylko aspektowi istnienia owych dzieł. W większości bowiem wypadków nie należałoby kwestionować możliwości ich szerszych odczytań, wykraczających poza doraźne okazje.

Zjawisko to, w literaturze polskiej przejawiało się głównie w tzw. „zwróceniu powieści historycznej ku teraźniejszości”⁵ czy w odwołaniach do mitów, legend oraz współczesnych autorowi wydarzeń z życia innych narodów. Przykładem może być *Sachem* Henryka Sienkiewicza, natomiast w nurcie parabolicznym polskiej prozy powojennej min.: *Bramy Raju* i *Ciemności kryją ziemię* Andrzejewskiego, *Boski Juliusz* i *Nazo poeta* Bocheńskiego, *Msza za miasto Arras* Szczypiorskiego, *Przybysz z Narbony* Strykowski, powieści Stojowskiego, Terleckiego, i in.

Istnieją również w polskiej tradycji literackiej teksty, którym autorzy nie nadawali znaczenia politycznego, a jednak takowe stawało się faktem, zazwyczaj ograniczonym do pewnego momentu historycznego.

Sięgnijmy głęboko. W tekście *Bogurodzicy* nie dostrzegamy szczególnych ambicji politycznych nieznanego autora, a bezspornym wydaje się fakt odgrywania przez to dzieło roli politycznej aż do drugiej połowy XVI wieku. Co ciekawe, *Bogurodzica* raz jeszcze stała się faktem politycznym, po zamieszczeniu jej przez Niemcewicza na czele *Śpiewów historycznych* w 1816 roku.

Innym przypadkiem nadawania niepolitycznym utworom znaczenia nie zaplanowanego przez podmiot twórczy jest sytuacja nie

⁵ Por. S. B u r k o t: *Proza powojenna 1945–1980*. Warszawa 1984.

dopuszczenia dzieła do kontaktu z publicznością. Najogólniej dotyczy to działania cenzury. Po pierwsze, gdy w tekstach znajdują się odwołania do miejsc lub osób niepożądane przez instytucje sprawujące kontrolę nad publikacjami; po drugie, gdy same teksty podpisywane są nazwiskiem osoby pozostającej w niełasce wspomnianych instytucji.

Przykładem takiego sztucznego upolitycznienia tekstu może być np. niedopuszczenie do wydania w państwowej oficynie w okresie PRL-u zbiorowej książki pod roboczym tytułem *Wspomnienia o życiu literacko – artystycznym – naukowym Lwowa z lat 1930 – 1939*, zredagowanej przez Karola Kuryluka. Opublikowały ją dopiero londyńskie *Wiadomości* w latach 1966 – 1968⁶.

Popularnym działaniem cenzorskim po roku 1976 były natomiast zapisy, w których zwracano uwagę wydawcom, że „wszystkie publikacje następujących autorów ..., należy sygnalizować kierownictwu odpowiedniego urzędu, w porozumieniu z którym, może ewentualnie nastąpić zwolnienie wzbudzających wątpliwości tekstów”⁷. Stanisław Barańczak wskazał również na możliwość upolitycznienia odbioru faktów literackich przez ich perswazyjną edycję. Na przykładzie Broniewskiego pokazuje jak sam wybór wierszy, wstęp, posłowie, objaśnienie, wykorzystywanie fragmentów wierszy podczas akademii, itp. przyczyniają się do „zamordowania poety”⁸.

⁶ Informację o tym podaje S. Vincenz [w:] idem: *Po stronie dialogu*. Warszawa 1983.

⁷ *Czarna księga cenzury PRL*. Londyn 1977, t.1.

⁸ S. Barańczak: *Czytelnik ubezwłasnowolniony*. Paryż 1983.

Literatura polska wobec totalitaryzmu.

Dziełu literackiemu potraktowanemu jako fakt polityczny, po odarciu z wartości artystycznych odbiera się również walory poznawcze. Pierwsze pozostają nie dostrzeżone, drugie natomiast — zaniegowane. W praktyce PRL-u spotykaliśmy się z taką recepcją interesującej nas grupy utworów, która zakładała ich ograniczoną dystrybucję w kręgu wąskiej grupy funkcjonariuszy aparatu propagandowego. Był to oczywisty przykład ulegania skłonnościom totalitarnym.

Do opisu rzeczywistości PRL-u stosuje się określenie „ustrój totalitarny”, Nowoczesne rozumienie totalitaryzmu odnosi się bowiem nie do jakiegoś zrealizowanego stanu, lecz totalitaryzmem, po hitleryzmie i stalinizmie, nazywa się samo dążenie do jego osiągnięcia. Wśród „skrzystalizowanych składników totalitaryzmu” Hannah Arendt⁹ wymienia: antysemityzm, rasizm, upadek państwa narodowego, „sojusz kapitału z młotłochem”. Polską drogę do totalitaryzmu lepiej opisują elementy składające się wg Brzezińskiego i Friedricha¹⁰ na tzw. syndrom totalitarny, czyli: monopolistyczna i obowiązująca dla wszystkich obywateli ideologia państwowa, jedna masowa partia zorganizowana hierarchicznie, spleciona z administracją rządową, siły zbrojne podporządkowane całkowicie partii i biurokratom, zmonopolizowanie przez państwo informacji i środków masowego przekazu, terror policyjny jako metoda rządzenia, scentralizowane zarządzanie gospodarką.

Obecność totalitaryzmu jako tematu w powojennej literaturze polskiej ma swoje dwa wyraźnie zamknięte etapy. Odpowiadają one dziejom dwudziestowiecznego totalitaryzmu oraz przedstawionym wcześniej

⁹ Por. H. Arendt: *Korzenie totalitaryzmu*. Warszawa 1989.

¹⁰ Pojęcie C. Friedricha i Z. Brzezińskiego przywołuje D. Grinberg we *Wstępie do wydania polskiego* cytowanej pracy H. Arendt.

etapom rozumienia samego pojęcia. Pierwsza faza obecności związana jest oczywiście z totalitaryzmem zrealizowanym w wydaniu faszystowskim i stalinowskim, czemu odpowiada definiowanie ustroju totalitarnego jako tworu stałego, statycznego, skończonego. W fazie drugiej mamy do czynienia z procesem, dostrzegalnym w różnorodnych i niekoniernie razem występujących objawach, takich jak: rozbijanie samorządności, propaganda, monopolizacja światopoglądowa, masowa inwigilacja obywateli.

Literaturę opowiadającą o czasach totalizmu zrealizowanego podzielić można na dwa nurty. W pierwszym znajdują się teksty pisane pod okupacją hitlerowską, w drugim – utwory powstające pod wpływem doświadczenia stalinizmu. W obu nurtach dominowała literatura dokumentarna, tzw. książki-świadcstwa, zapiski, dzienniki, reportaże, a później: proza fabularna na motywach autobiograficznych.

Podstawowym kręgiem doświadczeń jest doświadczenie obozów zagłady. Obóz koncentracyjny jako instrument negowania natury ludzkiej był fundamentalną instytucją państwa totalitarnego w jego wersji zrealizowanej. Podmiot i bohater utworów literackich traktujących o „totalitaryzmie u władzy” jest więc niemal zawsze „więźniem”, rzadziej „świadkiem”¹¹.

W przypadku literatury odnoszącej się do powojennej rzeczywistości polskiej mówić możemy o tekstach nie tyle odzwierciedlających

¹¹ Mowa jest tu oczywiście o opowiadaniach Tadeusza Borowskiego, *Dzienniku czasów wojny* i *Medalionach* Zofii Nałkowskiej, opowiadaniach Adolfa Rudnickiego, Jerzego Andrzejewskiego, Kornela Filipowicza, wspomnieniach obozowych Zofii Kossak (*Z otchłani*), Gustawa Morcinka (*Listy spod morwy*), a z drugiej strony o takich utworach jak: *Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, *Wspomnienia starobielskie* i *Na nieludzkiej ziemi* Józefa Czapskiego, *Mój wiek* Aleksandra Wata, czy mniej znaczących artystycznie utworach wspomnieniowych Herminii Naglerowej, Beaty Obertyńskiej, Wacława Grubińskiego.

jakiś stan rzeczy mogący uchodzić za zrealizowany totalitaryzm, co o tekstach interpretujących opisywany świat jako totalitarny. W dodatku trzeba by mówić o dwóch fazach: stalinowskiej i poststalinowskiej.

W fazie pierwszej dostrzegamy postawy: afirmującą i kontestującą, zgody i protestu. Ta druga rozwijała się jednak głównie na emigracji. Literatura afirmująca rozpięta była, w dużym skrócie, między *Popiołem i diamentem* Andrzejewskiego a wierszami Wiktora Woroszyńskiego. Z postawą negacji wobec nowych, totalitarnych porządków związane było oczywiście najmocniej nazwisko Czesława Miłosza i takie jego utwory jak: *Dziecię Europy*, *Traktat moralny*, *Zniewolony umysł*, *Zdobycie władzy*.

Dziecię Europy i *Traktat moralny* napisał Miłosz jeszcze jako urzędnik ambasady polskiej w Waszyngtonie, a *Traktat* został oficjalnie opublikowany w *Twórczości* w 1948 roku. Obydwa te utwory, będące zapowiedzią *Zniewolonego umysłu* odróżnia, właśnie od tego dzieła, perspektywa autora, który w trakcie ich pisania był duchowo w środku wschodnioeuropejskiego totalizmu, inaczej niż w przypadku pisania tekstów późniejszych. *Dziecię Europy* odczytywane jest jako utwór-poradnik: jak intelektualista powinien przyjmować Nowy Ustrój. Wypowiedź ukształtowana jest tak, by sprawiała wrażenia iż podmiotem jest przedstawiciel aparatu propagandy nowego państwa, przy czym to, co propaganda podaje korzystając z chwytów perswazji, w wierszu wyrażone zostało wprost. Taki zabieg pozwala obnażyć cynizm propagandowych treści. W wierszu powstaje szkic do portretu obywatela państwa totalitarnego, rozwinięty później na kartach *Zniewolonego umysłu*. Odnotowane w nim zostają podstawowe przesłanki świadczące o totalitarnym kontekście, a więc np. pogarda dla jednostki: *Nie miej czułości dla ludzi: ludzie łatwo giną*.

Wiersz, pisany jakby od środka systemu przez człowieka system ten współtworzącego, nie zostanie właściwie zrozumiany, jeśli zwiedzeni

ironią, nie uświadomimy sobie, że tak naprawdę nie oznacza on odrzucenia życia w systemie komunistycznym. Nie można przeprowadzić w tym miejscu analogii do gestu Zbigniewa Herberta z *Potęgi smaku*. Miłosz, prześląknięty heglizmem, widzi nieuchronność tego, co następuje, choć nie ma też złudzeń, co do prawdziwej natury świata kształtowanego przez komunizm: *idzie era wyzwolonego ognia*. Potwierdza to także *Traktat moralny*, w którym przeczytamy: *przed nami jest jądro ciemności*.

Nie sam więc stosunek do polskiego totalitaryzmu a widzenie roli jednostki i jej zachowań w ramach systemu będzie tym, co najbardziej kontrowersyjne w odbiorze dzieła Miłosza. Spór o postawę wobec totalizmu uznać wypada za centralny temat literatury okresu PRL-u.

Zniewolony umysł jako fakt polityczny.

Zniewolony umysł należy do grupy dzieł szczególnie narażonych na zniekształcający odbiór. Dzieje się tak za sprawą świata przedstawionego utworu, którego większość składników możemy odnieść wprost do konkretnej, niezawołowanej rzeczywistości. W sposób jawny przedstawiane są w nim sensy polityczne. Czytelnikowi *Zniewolonego umysłu* żadnych kłopotów nie nastręcza umiejscowienie jego bohaterów w czasie i przestrzeni. Pojawiają się nazwy geograficzne: Europa Środkowa i Wschodnia, Polska, Warszawa, Kraków... Informację o czasie niosą wyrażenia typu: „przed drugą wojną światową”, „wybuchła wojna – nasz kraj stał się częścią imperium Hitlera”, czy też „był maj 1945 roku”. W trakcie lektury odnajdujemy takie elementy opisywanej rzeczywistości jak: „obóz koncentracyjny w Oświęcimiu”, „okrzyk Heil Hitler”, „Armia Czerwona”, „oddziały SS”, „Biuro Filmu Polskiego”, itp., itd.

Tło i sensy polityczne *Zniewolonego umysłu* przesłoniły większości czytelników tej książki zawarte w niej sensy etyczne – najistotniejsze być

może dla zrozumienia utworu Miłosza, a zapowiadane już przecież w tytule książki. Interpretatorzy *Zniewolonego umysłu*, biorący udział w kampanii mającej na celu zniesławienie i zdyskredytowanie intelektualne pisarza, który zdecydował się na pozostanie na Zachodzie, robili wszystko, aby jego książka istniała w świadomości społecznej przede wszystkim jako fakt polityczny. W tej perspektywie *Zniewolony umysł* był dziełem antykomunisty i hipokryty.

Przypadek dzieła Miłosza jest o tyle złożony, że na jego odbiór w kategoriach faktu politycznego rzutuje zarówno wymowa samego tekstu, jak i w nie mniejszym stopniu sytuacja autora. Ważne wydaje się w tym kontekście prześledzenie dziejów napaści na Miłosza zrealizowanej przez krajowych publicystów¹². Pierwszy ogłosił swoją „odprawę” Antoni Słonimski na łamach *Trybuny Ludu*¹³, dokonując „kompilacji propagandowych haseł i wytrawnej mowy oskarżycielskiej”¹⁴. Gałczyński napisał wówczas *Poemat dla zdrajcy*, Kazimierz Brandys opowiadanie *Nim będzie zapomniani*, Arnold Słucki *Dezertera*.

Dyskusję w wąskim gronie uprzywilejowanych czytelników *Zniewolonego umysłu* rozpoczął Jerzy Putrament. Autor *Dwóch tyków Ameryki* znalazł u Miłosza jedynie kokietowanie Zachodu przez uciekiniera z zagrożonego III wojną światową kraju, nazywając go „tchórzem honoris causa”¹⁵. Roman Bratny nazywa Miłosza pseudoklerkiem i dezerterem. Poza roztrząsaniem sprawy litewskiego paszpor-

¹² Napastliwe wypowiedzi emigrantów omawia E. Czarniecka [w:] idem: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Nowy Jork 1983. Były one reakcją na wystąpienie Miłosza w paryskiej „Kulturze” zatytułowane *NIE*. „Kultura” 1951, nr 5/43.

¹³ A. Słonimski: *Odprawa*. *Trybuna Ludu* 1951, nr 307 (4 listopada).

¹⁴ Por. J. Olejniczak: *A. Słonimski w „sprawie Miłosza”*. [w:] Skamander 6. *Studia o twórczości Antoniego Słonimskiego*. Pod red. I. Opackiego. Katowice 1988.

¹⁵ J. Putrament: *Dwa tyki Ameryki*. „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 1.

tu Miłosza Bratny odnosi się do tekstu *Zniewolonego umysłu*. Tytułuje jego autora Redaktorem Technicznym Antykomunizmu, następnie potwierdza celność obserwacji pisarskich i gani fałszywe wnioski. Bratny gani również użycie przez Miłosza środków artystycznych¹⁶. Dla Zygmunta Kałużyńskiego *Ciemność w południe* Koestlera, *Rok 1984* Orwella oraz *Zniewolony umysł* to Makulatura wielkiego konfliktu¹⁷. Interesujący nas utwór jest dla niego typowym przykładem literatury antykomunistycznej z grupy zajmującej się hipokryzją intelektualną komunistów.

Dla uprzywilejowanych odbiorców *Zniewolonego umysłu* sam tekst wydaje się niezbyt interesujący. Dla Kałużyńskiego to tylko powierzchowny dokument minionego czasu, który nie wywarłby wrażenia na krajowych czytelnikach¹⁸. Wysiłek propagandy skupia się na osobie Miłosza. I to bynajmniej nie w kategoriach jakie proponował np. Witold Gombrowicz, widząc w *Zniewolonym umyśle* „osobisty pojedynek polskiego nowoczesnego pisarza z Zachodem, gdzie gra toczy się o wykazanie własnej wartości, siły, odrębności”¹⁹. To oczywiście jeden z wielu możliwych kierunków interpretacyjnych. Sprowadzanie dzieła Miłosza na teren literatury proponuję rozpocząć od wskazania tropów osadzających je w tradycji przypowieści.

¹⁶ R. Bratny: *Drugi oddział klerków*. „Po prostu” 1956, nr 4.

¹⁷ Z. Kałużyński: *Makulatura wielkiego konfliktu*. „Nowa Kultura” 1956 nr 41.

¹⁸ Stanowisko Kałużyńskiego doczekało się repliki w momencie poluzowania cenzury w artykule K. Dziewanowskiego i A. Mularczyka: *Wielki konflikt i... makulatura*. „Świat” 1956, nr 47..

¹⁹ W. Gombrowicz: *Dziennik 1953–1956*. Kraków 1986.

Zniewolony umysł jako parabola.

Znany francuski socjolog literatury, Robert Escarpit, za jedno z kryteriów dzieła literackiego uznał „podatność na zdradę”, czyli „zdolność stania się dzieła w każdym momencie jego historii czym innym niż tym, czym było, oczywiście w innym momencie”²⁰. Najbardziej podatne na zdradę wydają się utwory o charakterze parabolicznym. Istnieją jednak dzieła, których paraboliczność uwydatniona zostaje dopiero w wyniku owej zdrady. Do nich właśnie zaliczyć możemy *Zniewolony umysł*. Przypomnijmy na dowód powyższych słów wspomnienie Czesława Miłosza z festiwalu poetyckiego w Rotterdamie. W rozmowie z Ewą Czarnecką tak oto opowiada on o spotkaniu z pewnym indonezyjskim poetą: „I kiedy dowiedział się, jak się nazywam, to aż przysiadł: – Pan nie wie, że pan jest naszym bohaterem narodowym? – Jak to? – mówię. – Bo pana *Zniewolony umysł* to myśmy przetłumaczyli i rozpowszechnili. I to jest nasza główna broń w walce z obecnym rządem. – To ja mówię: – Przecież wasz rząd jest prawicowy. – On na to: – No tak, ale co to ma za znaczenie – tak samo jest totalitarny. Pan napisał książkę przeciw absolutyzmowi władzy. Ta książka jest ewangelią naszych intelektualistów, którzy walczą z rządem”²¹.

Miłosz w innym miejscu tej samej rozmowy powie jeszcze: „Polska była tylko materiałem przykładowym. Ale w moim zamierzeniu chodziło o pokazanie fenomenu światowego, nie lokalnego, polskiego. Polska to tylko egzemplifikuje”. Dla Karla Jaspersa, jak odczytuje jego wstęp do wydania francuskiego i niemieckiego Ewa Czarnecka, *Zniewolony umysł* jest dziełem nie tyle politycznym, co moralnym, podyktowanym przez

²⁰ R. Escarpit: *Literatura a społeczeństwo*. [w:] *W kręgu socjologii literatury. Antologia*. Warszawa 1980.

²¹ E. Czarnecka: *op.cit.*

głos sumienia w imię obrony podstawowych wartości. „Odwołania do odwiecznych opozycji dobra i zła, szlachetności i nikczemności, prawdy i fałszu, konstytuują wyczuwalną głębię, jakkolwiek daleko im do uproszczeń i instrumentalnego użytkowania”²². W tym samym kierunku idą odczytania Witolda Gombrowicza, który napisał wręcz, że „analiza sprawy komunizmu, choć wyjątkowo przenikliwa, nie jest tym, co najciekawsze w *Zniewolonym umyśle*”. Za kluczową jego ideę uzna on w *Dzienniku* udokumentowanie tezy, że człowiek może zrobić wszystko z drugim człowiekiem.

Tak więc odbiór książki Miłosza w świecie niekomunistycznym uwalnia ją z regionalnych uwarunkowań. *Zniewolony umysł* zaczyna znaczyć nie przez wschodnioeuropejski konkret, który wykorzystuje, ale przez jego „moralistyczne i filozoficzne uogólnienie”, a to przecież jedna z cech charakterystycznych paraboli.

Narażając się na zarzut przykładania zbyt dużej wagi do rzeczy drobnych przypomnijmy, że przypowieść w *Zniewolonym umyśle* rozpoczyna się już od motto. Przytoczone przez Miłosza słowa Starego Żyda z Podkarpacia wyrażają najogólniej mówiąc bunt wobec myślenia totalitarnego. Owe „sto procent” czyjejs racji, tak bezwzględnie potępione przez autora motto, poddaje Miłosz wnikliwej obserwacji i analizie w dalszej części książki. O istocie *Zniewolonego umysłu* nie decyduje, jakby chcieli tego niektórzy, atak na komunistyczne rządy w Europie Wschodniej, lecz ważny dla każdego człowieka, niezależnie od momentu historycznego, w jakim się on znajdzie, drobiazgowy wręcz opis tego, jak „z głębi a u t e n t y c z n e j tęsknoty do jedności wyrasta pokusa kapitulacji, która stanowi klucz do zrozumienia myślenia totalitarnego. Pokusa, by zakończyć wreszcie nie kończącą się udrękę i ścia-

²² K. Jaspers: *Préface*. [w:] Cz. Miłosz: *La pensée captive*. Editions Gallimard 1953.

gnąć niebo na ziemię, załatwić sobie pewność, teraz, zaraz; wprowadzić pewność już teraz i tutaj, nawet za cenę przemocy. Pokusa, by przeprowadzić przedwczesną syntezę prawdy – jak mówi Paul Ricoeur. Gest zrozumiały, tak ludzki, w swych skutkach przecież zgubny”²³.

Miłosz głównym przedmiotem swoich rozważań czyni ludzki umysł. Penetruje zatem wnętrze człowieka, i to w dodatku postawionego wobec konieczności wyboru drogi życiowej. Opisywane przez Miłosza wybory nie podlegają jednoznacznej ocenie, jak by sugerować to mogło dosłowne odczytanie tytułu interesującej nas książki. Zasadnym wydaje się potraktowanie pojęcia *Umysł Zniewolony* jako szeroko rozumianej alegorii, która spełniając rolę naczelnego elementu konstrukcyjnego porządkuje świat przedstawiony utworu. Przy jej to pomocy może zostać przekazana myśl moralna przypowieści Miłosza. *Umysł Zniewolony* nie jest tworem statycznym. Miłosz nie ukazuje nam bowiem stanu, lecz skomplikowany proces, w trakcie którego, podobnie jak w średniowiecznej psychomachii, Cnota i Występek walczą o duszę ludzką. Aby nam to przedstawić, Miłosz sięga po literackie środki wyrazu.

Trzy pierwsze rozdziały książki ilustrują walkę o tytułowy *Umysł* na trzech jej głównych arenach. Należą do nich: Prawda, Szlachetność i Miłość. Nowa Wiara, świecka religia ze Wschodu, musi pozyskać jedynostkę na wszystkich wymienionych płaszczyznach – jedynie to ją zadowoli. Staje jednak bezradna przed *Umysłem*, w którym Prawda pokonuje Fałsz, Szlachetność zwycięża nad Nikczemnością, a Miłość jest silniejsza od Nienawiści bądź odwrotnie. Nowa Wiara decyduje się w takiej sytuacji na kompromis. Nie dysponując możliwościami ingerencji w konflikt, jaki toczy się pomiędzy siłami działającymi wewnątrz człowieka, zadowala się ona zewnętrznymi oznakami jej przyjęcia. Zewnętrzne również, bo pochodzące spoza istoty ludzkiej, są siły, którym

²³ Por. F i d e l i u s: *O myśleniu totalitarnym*. „Aneks” nr 35, 1984.

poddaje się, godzący się na kompromis Umysł. Miłosz przedstawia je w formie alegorycznych obrazów: Murti-Binga, Metody i Ketmana.

„Rozdźwięk między wiedzą a uczynkami”, „rozdwojenie woli”, „poczucie grzechu”, postępowanie w myśl zasady: „widzę i uznaję dobro, ale idę za złem” – wszystko to zrodziło literaturę alegoryczną²⁴. Te same niemalże przyczyny legły przecież u źródeł powstania *Zniewolonego umysłu*. A Miłosz, tak jak i jego poprzednicy, borykający się z podobnymi problemami, posłużył się alegorią. Wprawdzie „pigułki Murti-Binga” przenoszące światopogląd drogą organiczną wymyślił Stanisław Ignacy Witkiewicz, ale sens alegoryczny zyskały one dopiero w dziele Miłosza. Murti-Bing w *Zniewolonym umyśle* to w rzeczy samej „uosobiona abstrakcja”²⁵, której nie można zrozumieć skupiając się wyłącznie na jej znaczeniu literalnym. Murti-Bing nie służy bowiem Miłoszowi do nazwania konkretnego przedmiotu. Murti-Bing jest trzecią siłą podsuwaną przez Nową Wiarę – Umysłowi, w którym Prawda zмага się z Fałszem.

Miłosz dramatyzuje opis doświadczeń psychicznych, opowiadając dosłowną niemalże historię zażywania pigułek zawierających światopogląd. Tak jak to bywa w przypowieści, autor *Zniewolonego umysłu* odwołuje się wpierw do „doświadczenia znajomego” odbiorcy, następnie zaś uświadamia mu podobieństwo tego, co znane, z tym, co jest przedstawiane w opowieści. Prawidłowe odczytanie opowiadanej przez siebie historii zapewnia Miłosz krótkim zreferowaniem *Nienasycenia* Witkiewicza. Odbiorcy *Zniewolonego umysłu* znana jest również, poza wynalazkiem mongolskiego filozofa, codzienna sytuacja przyjmowania środków farmakologicznych oraz osiąganymi dzięki nim efektów.

²⁴ D. L. S a y e r s: *O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych*. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3.

²⁵ Por. *ibidem*.

Miłosz, opowiadając o adaptacji intelektualistów do nowych warunków społecznych, aby ułatwić zrozumienie istoty wewnętrznej przemiany dokonującej się wbrew naturze człowieka, ukazuje podobieństwo tej sytuacji do doświadczeń „znajomych” odbiorcy. Takie posłużenie się jednym doświadczeniem w celu „rzucenia światła” na drugie jest zabiegiem charakterystycznym dla przypowieści. Podobnie zresztą jak i alegoryczna bitwa między upostaciowanymi cechami charakteru. I tak np. prawdziwa, realnie istniejąca, otaczająca bohaterów *Zniewolonego umysłu* pustka metafizyczna zostaje pokonana przez „jeden system, jeden język pojęć”, czyli przez siły Fałszu, bo przecież „taki, co mówi, że ma sto procent racji, to paskudny gwałtownik, straszny rabuśnik, największy łajdak”²⁶.

Jednostka, dążąc do wpisania się w nową rzeczywistość społeczną i polityczną, ulega pokusie przyjęcia Murti-Binga, rezygnuje z głoszenia Prawdy pomimo jej dostrzegania. Ale to tylko pierwszy etap. Następnym jest głoszenie Fałszu: „pacjent zasiada i pisze artykuł pozytywny i dziwi się sam sobie, że idzie mu tak łatwo”²⁷. Tym sposobem Nowa Wiara doprowadza w istocie do zwycięstwa Fałszu, którego wiernym sojusznikiem w walce przeciwko Prawdzie okazuje się Murti-Bing. Jednostce pozostaje jedynie „spokojny smutek kogoś, kto wie, że kłamie i lituje się nad ludźmi pozbawionymi pełnej świadomości”. Murti-Bing to pierwsza alegoria schizofrenii, jaką spotykamy na kartach *Zniewolonego umysłu*. Drugą jest Metoda, włączająca się do walki między Szlachetnością a Nikczemnością. Jednostka zdaje sobie sprawę z tego, że szlachetny człowiek nie wstydzi się swoich myśli, lecz Nikczemność podszeptuje, że w obecnej sytuacji „argumenty rozsądnych ludzi” nikogo nie są w stanie poruszyć. Tu pojawia się Metoda – jedyny uprawnomocniony

²⁶ Stary Żyd z Podkarpacia. [w:] Cz. Miłosz: *Zniewolony umysł*. Paryż 1980.

²⁷ *Ibidem*.

sposób mówienia, bezpośrednio kojarzony z doktryną realizmu socjalistycznego obowiązującego w sztuce. Jej alternatywą jest „zamilknięcie” i dlatego też Metoda zwycięża w większości przypadków. Triumf Metody jest równoznaczny z wygraną Nikczemności, bo jak inaczej nazwać „udowadnianie tego, co w danej chwili jest potrzebne władcom”.

Pojęcie Metody stworzone przez Miłosza dalekie jest od naukowej precyzji. Na kartach *Zniewolonego umysłu* jest ona bytem samodzielnym, posiadającym swoiste cechy, charakter, a także zdolność do niezależnego działania. Metoda jest zatem „tajemnicza”, „elastyczna”, „nikt jej dobrze nie rozumie”, „jest jak wąż”, „ma czarodziejską moc”, lecz i „liczne słabe strony”, można jednak „czuć się przez nią sterroryzowanym”, „być w jej węzowym uścisku”, ulegać jej „naciskom”, należy ostrożnie podchodzić do „rozprawy z Metodą”, a nawet liczyć się z jej „triumfem”, bo przecież „korzysta z odkryć Marksa i Engelsa”. Metoda opisana przez Miłosza jest czymś pośrednim między słownikową „metodą”, rozumianą jako sposób postępowania, zespół czynności i środków użytych dla osiągnięcia celu, „metodologią”, czyli znawstwem metod badań, budowy systemów naukowych, wyrażania i utrwalania osiągnięć nauki oraz „metodyką”, określającą szczegółowe normy postępowania, pozwalającą na osiągnięcie wyznaczonego celu. Do tego wszystkiego należy jeszcze dodać coś spoza definicji, to znaczy osobowość, w jaką wyposażona została Miłoszowa Metoda.

Umysł ludzki po przyjęciu Murti-Binga i skazaniu się na Metodę znajduje się jak najbliżej totalnego zniewolenia. Z pomocą przychodzi mu wówczas Ketman — czyli technika kamuflażu, nazwa muzułmańskiej praktyki milczenia o swoich prawdziwych przekonaniach, jeżeli ujawnienie ich miałoby zagrozić „posiadaczowi prawdy” i jego majątkowi. To trzecia alegoria schizofrenii w *Zniewolonym umyśle*. Ketman nie wspomaga jednak żadnej z walczących stron i tym różni się od poprzednio omówionych sił. Zdaje się on spełniać rolę rozjemcy, który doprowadza skłóconych przeciwników do Małżeństwa. Oto np. ten sam człowiek

„odczuwa pogardę dla Rosji, jako dla kraju barbarzyńskiego, a zarazem głośno manifestuje na każdym kroku swój podziw dla jej osiągnięć w różnych dziedzinach, nosi pod pachą pisma i książki rosyjskie, nuci rosyjskie piosenki”²⁸. Pomocny zdezorientowanej jednostce Ketman, nakazujący jej „milczenie o swoich prawdziwych przekonaniach”, obiecujący obronę własnych myśli i uczuć, prowadzi w istocie do ostatniego stadium zniewolenia Umysłu. Ketman okazuje się następną pułapką zastawioną przez Nową Wiarę na jej adeptów.

Opisane tu trzy uosobione abstrakcje, zezwalające nam na wpisanie *Zniewolonego umysłu* w tradycję literatury posługującej się alegorią, nie są jedynymi jakie pojawiają się w początkowych rozdziałach książki. Nie zyskałyby one racji bytu, gdyby nie ta czwarta, której na imię Strach. On to głównie przyczynia się do kapitulacji intelektualistów i do ostatecznego przyjęcia Nowej Wiary, bo przecież nie skłania ich do tego autentyczne poddanie się determinizmowi Historii. Na tym tle toczyły się zresztą polemiki wokół *Zniewolonego umysłu* poza cenzurowanym obiegiem oficjalnym, w których podejmowano problem tzw. „ukąszenia heglowskiego”. Gustaw Herling-Grudziński w *Dzienniku pisanym nocą* stwierdził, że poparcia udzielonego komunistom przez elitę intelektualną nie daje się wytłumaczyć wiarą w historiografię komunizmu, lecz raczej masowym terrorem. „W heglowskim zawierzeniu »historii rozumnej« i »przyszłości« (czyli w praktyce sile) – pisze Herling-Grudziński – widzę istotnie maski strachu, znieprawienia, często głupoty, czasem ciągłoty do władzy”²⁹. Zbigniew Herbert w rozmowie z Jackiem Trznadlem podobnie zakwestionuje filozoficzne wyjaśnienia istoty stalinizmu: „Mówi się, że to było ukąszenie Heglem. Bardzo przepraszam, ale Hegel

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ G. Herling-Grudziński: *Dziennik pisany nocą. 1973–1979*. Paryż 1980.

leżał już od stulecia pod darnią, a kasał Bernan, kasał Sokorski, kasał Kroński... Oni kasałi – nie Hegel”. Motywami działania były wówczas, zdaniem Herberta: „Strach, pycha, perwersyjna rozkosz, jaką niektórzy znajdują w poniżeniu, niskie pobudki materialne”³⁰. Inaczej, zwłaszcza w bezpośrednim odniesieniu do *Zniewolonego umysłu*, postrzega problem Andrzej Walicki, który pisze: „wiarą autentycznych stalinowców musiała być wiara prosta i głupia, bezrefleksyjna, fanatyczna. Miłosz zaś opisuje wiarę wyrafinowanych schizofreników, ludzi którzy połknęli wprowadzić pigułkę Murti-Binga, ale jednocześnie bronili się przez uprawianie Ketmana”³¹. W jednej z polemik z 1956 roku zakwestionował Miłosz pogląd o potędze strachu i wyłącznej roli „bomby, pepeszy i nagana” w kształtowaniu historii³².

Działanie sił wykorzystywanych przez Nową Wiarę w staraniach o zniewolenie ludzkich umysłów pokazał Miłosz na przykładzie biografii czterech postaci: Alfya, Bety, Gammy i Deltę³³. Oczywiście bez trudu możemy rozszyfrować te pseudonimy, ułatwia nam to wspólna z autorem *Zniewolonego umysłu* tradycja narodowa i literacka. Działanie takie nie wydaje się jednak uzasadnione, chyba że dla poszukiwaczy sensacji. Sam Miłosz pisze, iż „dziejów pisarzy używa jako przykładu”. A czyni tak dlatego, gdyż to pisarze właśnie „odnotowują zmiany zachodzące w sobie i w innych”³⁴. W świetle tej wypowiedzi twórcy uznać możemy przedstawione w *Zniewolonym umyśle* postaci za typowe. Skłania nas do tego również fakt pozbawienia ich nazwisk. Mamy więc prawo, aby wnosić, że

³⁰ J. Trznadel: *Harba domowa*. Warszawa 1996.

³¹ A. Walicki: *Spotkania z Miłoszem*. Londyn 1985. Por. także: idem: *Zniewolony umysł po latach*. Warszawa 1993.

³² „Kultura” 1956, nr 7. Cyt. za: R. Zieman: *Trzydzieści lat temu i później*. [w:] idem: *Wojna i spokój*. Szkice trzecie. Londyn 1984, s. 115.

³³ Jerzy Andrzejewski, Tadeusz Borowski, Jerzy Putrament, Konstanty I. Galczyński.

³⁴ *Ibidem*

są one ważne jako przykłady pewnych ogólnoludzkich postaw wobec życia. Utwór, w którym spotykamy tak skonstruowanych bohaterów, bez wahania możemy zaliczyć do grupy dzieł parabolicznych.

Z pewnością nie wskazałem w tym szkicu wszystkich cech pozwalających umieścić *Zniewolony umysł* w tradycji przypowieści. Wnikliwej analizie poddać by można na przykład warstwę leksykalną utworu. Pewna jej część wydaje się posiadać Kafkowsko-Orwellowski rodowód. Oto pojawia się „odległe” Centrum, które „rządzi edyktami”, opisywany kraj jest zaś prowincją jakiegoś Imperium. Podobnie jak w *Roku 1984* pojawia się Partia pisana z dużej litery, miast Policji Myśli mamy wprawdzie „policję bezpieczeństwa”, ale za to On, przywoływany we fragmencie o „Ketmanie czystości rewolucyjnej” kojarzy się nieco z osobą Wielkiego Brata³⁵.

To rzecz jasna tylko sygnały, których celem było jedynie zwrócenie uwagi na *Zniewolony umysł* jako na fakt natury literackiej. Za takim jego odczytaniem przemawiają argumenty pochodzące spoza tekstu, to znaczy wyrażony explicite zamiar autora, recepcja przez zaangażowanych politycznie czytelników z państw niekomunistycznych, w tym także wybitnych intelektualistów, oraz argumenty, których dostarcza sam tekst: zastosowanie literackich środków wyrazu, włącznie z alegorią, możliwość moralistycznego i filozoficznego uogólnienia opisywanych zjawisk, przedstawienie postaci typowych, pozbawionych nazwisk, słownictwo poetyckie, nie naukowe. Przedstawiony tu model interpretacji nie uzurpuje sobie rzecz jasna praw do wyłączności i nie wyklucza innych odczytań, choć ich wielość i stała atrakcyjność tekstu Miłosza jako przedmiotu krytycznych opinii, paradoksalnie zdaje się potwierdzać dostrzeżoną niniejszym otwartość dzieła.

³⁵ Inne Orwellowskie argumenty wskazuje jeszcze R. Z i m a n d. Por. idem: *op.cit.*, s. 116.

Wartość języka.

Wartości w języku.

Moja wierna mowo

Czesława Miłosza.

Moja wierna mowo,
służyłem tobie.

Co noc stawiałem przed tobą miseczki z kolorami,
żebyś miała i brzozę i konika polnego i gila
zachowanych w mojej pamięci.

Trwało to dużo lat.
Byłaś moją ojczyzną bo zabrakło innej.
Myślałem że będziesz także pośredniczką
pomiędzy mną i dobrymi ludźmi,
choćby ich było dwudziestu, dziesięciu,
albo nie urodzili się jeszcze.

Teraz przyznaję się do zwątpienia.
Są chwile kiedy wydaje się, że zmarnowałem życie.
Bo ty jesteś mową upodlonych,
mową nierozumnych i nienawidzących

siebie bardziej może niż innych narodów,
mową konfidentów,
mową pomieszanych,
chorych na własną niewinność.

Ale bez ciebie kim jestem.
Tylko szkolarzem gdzieś w odległym kraju,
a *success* bez lęku i poniżeń.
No tak, kim jestem bez ciebie.
Filozofem takim jak każdy.

Rozumiem, to ma być moje wychowanie:
gloria indywidualności odjęta,
Grzesznikowi z moralitetu
czerwony dywan podściela Wielki Chwał,
a w tym samym czasie latarnia magiczna
rzuca na płótno obrazy ludzkiej i boskiej udręki.

Moja wierna mowo,
może to jednak ja muszę ciebie ratować.
Więc będę dalej stawiać przed tobą miseczki z kolorami
jasnymi i czystymi jeżeli to możliwe,
bo w nieszczęściu potrzebny jakiś ład czy piękno.

Z tomu: *Miasto bez imienia* (Paryż 1969)

Trudno chyba o bardziej znany, co wcale nie oznacza, że najlepiej rozpoznany wiersz Czesława Miłosza. Jego zrozumienie wymagało będzie udzielenia odpowiedzi na trzy podstawowe pytania: kto, o czym i do kogo mówi? Wbrew oczywistości narzucających się form gra-

matycznych, zaimków osobowych oraz przedmiotu poetyckiego opisu deklarowanego w tytule odpowiedź nie jest zupełnie oczywista.

Postawione wstępnie pytania kierują naszą uwagę na podstawowe kategorie wypowiedzi lirycznej. Określenia wymaga przede wszystkim osoba podmiotu. Dana jest ona czytelnikowi bezpośrednio poprzez powtarzalność w tekście pierwszoosobowych form gramatycznych (zaimków, czasowników); „moja wierna mowa”, „byłaś moją ojczyzną”, „moje wychowanie”, „służyłem tobie”, „stawiałem przed tobą”, „myślałem”, itd. Formy te decydują o typie liryki z jaką mamy do czynienia. Wyraźnie zaznaczona obecność osoby mówiącej w wierszu pozwala odbiorcy dociekać stopnia jej skonkretyzowania. Kim jest zatem podmiot liryczny utworu Miłosza? Sygnały w tekście wprost odnoszą się do tożsamości „ja” lirycznego. Po postawieniu pytania: „kim jestem”, podmiot wyznaje: „Tylko szkolarzem gdzieś w odległym kraju”.

Informacja dotycząca jego akademickiej profesji zbiega się tu z geograficznym wręcz określeniem miejsca pobytu oraz jego przyczyn, zwłaszcza że wcześniej czytamy: „Byłaś moją ojczyzną bo zabrakło innej”.

Choć jawna obecność podmiotu zaczyna się już z pierwszym słowem wiersza, to zwróćmy uwagę, że jest ona tylko elementem apostrofy: „Moja wierna mowa”.

Apostrofa przesuwą uwagę odbiorcy na samą wypowiedź. Przesuwą akcent z osoby mówiącej na to, o czym się mówi. Przedmiot wypowiedzi nakłada się w tym wypadku na jej adresata. W wierszu aż roi się od bezpośrednich zwrotów typu: „Służyłem tobie”, „żebyś miała”, „byłaś moją”, „myślałem że będziesz”, „bo ty jesteś”, „bez ciebie”, itd. Co jest więc przedmiotem zainteresowania „ja” lirycznego? O jaką „mowę” chodzi? Czy jest to pojęcie ogólne, nazywające samą tylko zdolność porozumiewania się między ludźmi, czy też może bardzo konkretnie: rzecz jest o „mowie” w jej jak najbardziej indywidualnym, ściśle jednostkowym wymiarze? Na to ostatnie wskazywać mógłby tak często będący w użyciu zaimek „moja” (mowa). Pojedynczy, indywidualny podmiot wpisany jest

ponadto w opozycję do zbiorowości, z którą dzieli właśnie „mowę”: „Bo ty jesteś mową upodlonych” (itd.)

W innym zaś miejscu metaforycznie nazywa ją „ojczyzną”. Wiersz traktuje zatem, w części przynajmniej, o języku narodowym, konkretnie zaś o „polskiej mowie”. Podkreśla ten fakt znak językowej obcości – angielskie słówko *success* wywołując na zasadzie kontrastu emigracyjną teraźniejszość podmiotu lirycznego.

Zwrot „mowa upodlonych” zdaje się być sygnałem chwilowej niechęci do języka. Ale czy tylko do języka? Zauważmy, że w interesującym nas fragmencie tekstu za sprzeciwem wobec języka kryje się potępienie jego użytkowników: „upodlonych”, „nierozumnych”, „nienawidzących siebie”, „konfidentów”, „pomieszanych”, „chorych na niewinność”. Rozpatrując opozycję: „ja” liryczne – zbiorowość, wkraczamy na teren przecięcia się biograficznych i politycznych aspektów wiersza. Jego podmiot jest, jak już to stwierdziliśmy, emigrantem. Odrzucając w symbolicznym geście ojczystą mowę dokonuje jednocześnie ostrej oceny pozostających w kraju rodaków. Służące temu wyliczenie wyraziście ewokuje rzeczywistość polityczną PRL-u. Znakami przywołującymi jej totalitarne oblicze są stojący na przeciw siebie „konfidenti” i „upodleni”. Prywatne zmagania z językiem przemieniają się w tym miejscu w krytykę niedawnych współobywateli, mieszkańców stalinowskiego, dopiero co opuszczonego państwa.

Zbierzmy dotychczasowe ustalenia. Podmiot wiersza Miłosza zwraca się do języka polskiego, język właśnie mając za przedmiot swej wypowiedzi. Przeżywa doświadczenie wygnania wraz z towarzyszącym mu doświadczeniem samotności. Tożsamość narodowa uniemożliwia identyfikację z mieszkańcami odległego kraju, pojałtańskie porządki w Europie natomiast – z własną ojczyzną. Dramat wygnania jest tym większy, że dotknął kogoś, kto realizować się może wyłącznie w drodze nieustannego obcowania z ojczystym językiem. Podmiot z wiersza Miłosza ma do tytułowej „mowy” podejście aktywne: „może to jednak ja

muszę ciebie ratować”.

To stosunek dwoisty: twórczy i przekształcający z jednej strony a ocalający i zachowawczy z drugiej. Wyraża się w nim sens pracy poetyckiej. W omawianym wierszu na autorski charakter osoby w nim mówiącej wskazuje już sam wybór tematu, jakim jest język w roli ojczyzny wygnańca, ale nie może to być jeszcze kryterium rozstrzygające ostatecznie o osobie nadawcy, zwłaszcza że poetyckie równanie „język – ojczyzna” skłania ku daleko idącemu (w stosownych oczywiście granicach) uogólnieniu. „Mowy” z wiersza Miłosza nie sposób definiować tylko w kategoriach ściśle językowych. Kiedy podmiot twórczy mówi: „Byłaś moją ojczyzną bo zabrakło innej” – to wydawać by się mogło, że poszerza znaczenie słowa „mowa”. Pojawia się więc ono zamiast takich określeń, jak np. polskość, kultura polska, dziedzictwo duchowe, tradycja narodowa, itp. W przywołanym tu synekdochicznym przedstawieniu: „mowa” jako „ojczyzna wygnańca”, podmiotem wiersza mógłby być zatem praktycznie każdy człowiek pozbawiony rodzinnego domu. Już jednak w *Traktacie poetyckim* wcześniejszym od *Mojej wiernej mowy*, znajdziemy istotne zawężenie zakresu interesujących nas pojęć:

[...] Na znak, że tylko mowa jest ojczyzną
Mur twój obronny u twoich poetów.

Zachowanie podmiotu wobec języka w *Mojej wiernej mowie* wyrażają dodatkowo takie zwroty, jak: „służyłem tobie”, „myślałem, że będziesz pośredniczką”, „muszę ciebie ratować”. To one m.in. pozwalają wysunąć koncepcję podmiotu autorskiego a za przedmiot wyznania „ja” lirycznego uznać własną mowę poetycką. Podkreślmy: własną, nie zaś polską mowę poetycką w ogóle. Niezgodne z ideą tekstu wydaje się odczytanie Edwarda Balcerzana, który napisał, iż „moja mowa poety to

mowa wszystkich Polaków”¹. Taki, zdumiewająco euforyczny odbiór kłóci się nie tylko z wierszem, w którym językowa linia podziału wyznaczona została przywołaniem motywacji politycznej (mowa upodlonych i konfidentów) oraz przez odniesienie do motywacji kulturowej i historycznej; kłóci się również z tym wszystkim, co wiemy o „alergicznym”² stosunku Miłosza do narodu polskiego. „Chorzy na własną niewinność” to przecież mieszkańcy „kraju mętnych wzruszeń” z *Traktatu moralnego*, to bohaterowie „utworów, z których wynika, że doświadczenie polskie ma być jedyne w swojej straszliwości”, to „refleks męczeńsko-mesjanistyczny”³, do którego wprost odniósł się Miłosz w *Prywatnych obowiązkach wobec literatury polskiej* z roku 1968. To wreszcie „konflikt z polską obyczajowością”, o którym – co eksplikuje w *Ziemi Ulro* – mają świadczyć wszystkie jego książki⁴. *Moja wierna mowa* jawić się musi obecnie jako refleksja metaliteracka osadzona w konkretnym biograficznym i emigracyjnym kontekście.

Możliwa, jak się wydaje, do uchwycenia opozycja poeta – naród jest częścią składową szerszego przeciwstawienia. Plan tekstu określony jest w takiej interpretacji przez napięcie między tym, co „indywidualne”, a tym, co „ogólne”. Ponadjednostkowe są wartości, do których podmiot się odwołuje, jemu zaś tylko właściwy jest taki a nie inny do nich stosunek. Z jednej strony są to wartości kultury polskiej, z drugiej – pewne wartości ponadnarodowe, wobec których osoba mówiąca w wierszu musi

¹ E. Balcerzan: *Horyzont lingwistyczny: poezja wobec języka*. [w:] idem: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. II. Warszawa 1988, s. 119.

² „Przyznaję się, na »polskość« jestem alergiczny”. Por. Cz. Miłosz: *Prywatne obowiązki*. Olsztyn 1990, s. 66.

³ Por. Cz. Miłosz: *op.cit.*, s. 68 – 71.

⁴ Cz. Miłosz: *Ziemia Ulro*. Paryż 1977, s. 200 – 202.

się usytuować, niejako na nowo, w sytuacji kontaktu z obcymi kulturami. Pojawia się problem indywidualnych wyborów i ewentualność prze wartościowania tradycji narodowej. To ciągle w gruncie rzeczy problem określenia własnej tożsamości.

Co najważniejsze, punktem odniesienia do wszystkich wspomnianych biegunowych układów obecnych w tekście są relacje językowe. „Wszystko kończy się na języku” powiedział Miłosz w jednym z wywiadów⁵. Po stronie indywiduum znajdujemy mowę poetycką, której przeciwstawia się potoczny, ogólny język zbiorowości. Podmiot tworzący w języku polskim, który jest jego językiem ojczystym, otoczony został na co dzień dźwiękami obcej mowy – to kolejny stopień jego osamotnienia w tłumie. Dodatkowo sytuację komplikuje niejednoznaczny w przypadku wygnańca stosunek do własnego narodu i ojczyzny. Najlepiej zobrazuje tę ambiwalencję porównanie drugiego i trzeciego fragmentu tekstu. Sens zawarty w drugiej części wiersza, zwłaszcza od słów: „Myślałem że będziesz także pośredniczką”, wyrazi poeta w innym miejscu bardziej dosłownie. W *Notach o wygnaniu* przeczytamy m.in.: „Pisarz zyskuje imię przez złożoną wymianę z czytelnikami, czy zwraca się do szerokiej publiczności, czy do wąskiego kręgu sympatyków”⁶. Język w procesie tej, dającej satysfakcję obu stronom, wymiany występuje przede wszystkim jako element łączący „poetę” z „narodem”. Skrajnie odmienna postawa zaprezentowana jest w następnym fragmencie wiersza, rozpoczynającym się od słów „Teraz przyznaję się do zwątpienia”, gdzie język, wspólny język, potęguje wyobcowanie „ja” lirycznego. Do głosu dochodzi brak poczucia tożsamości.

Oskarżenie zostało tu rzucone w co najmniej dwu kierunkach. Jego

⁵ R. G o r c z y ń s k a: *Podróżny świata*. Kraków 1992, s.160.

⁶ Cz. M i ł o s z: *Noty o wygnaniu*. [w:] idem: *Zaczynając od moich ulic*. Paryż 1985, s. 47.

bezpośrednim adresatem jest język, ale tak skrupulatne wyliczenie jego użytkowników sprawia, że to oni przede wszystkim stają się głównymi oskarżonymi. W jednym szeregu postawieni zostali zarówno biernie poddający się dyktatowi wrogiego systemu wartości („upodleni”), jak i czynni jego funkcjonariusze („konfidenci”). Za takim podziałem społeczeństwa kryje się totalitarny system państwa policyjnego. „Mowa upodlonych, nierozumnych i nienawidzących” jest natomiast wykrzywioną i zdegradowaną wersją języka polskiego. Jej właściwym określeniem wydaje się Orwellowska nowomowa.

Zdaniem krytyków⁷, w poetyckim dorobku Miłosza dominuje podmiot abstrakcyjny oraz niezliczone kostiumy, maski czy role, w jakie wciela się osoba mówiąca w wierszu. Utwory poetyckie Miłosza mają nieść stałe „sugerowanie i uchylanie” jednocześnie związków twórcy z postaciami i podmiotem. Według Jana Błońskiego Miłosz powołuje do istnienia „momentalne sobowtóry”⁸, aby „wysłowić rozmaitość doznań i dążeń”. „Miłosz jak mityczny Proteusz ma tysiące postaci – jest drzewem i obłokiem, strumieniem i skałą” – tak charakteryzuje go np. Zbigniew Herbert⁹. Na tle przytoczonych komentarzy tekst *Mojej wiernej mowy* zadziwia swoim bezpośrednim powiązaniem z kontekstem biograficznym.

Jego podmiot, podobnie jak jego autor, jest poetą-emigrantem. Autor, jak i podmiot *Mojej wiernej mowy* może o sobie powiedzieć, że jest „szkolarzem gdzieś w odległym kraju”. W dodatku, o czym przypomina obcojęzyczny wtór (success), jest to kraj języka angielskiego. „Sugestia autobiograficzna jest tu – pisze Aleksander Fiut – bardzo silna, nie

⁷ Por. np. A. F i u t: *Gra o tożsamość*. [w:] idem: *Moment wieczny*. Paryż 1987, s. 183 – 214.

⁸ J. B ł o Ń s k i: *Wzruszenie, dialog, mądrość*. „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 41.

⁹ *Pojedyński Pana Cogito*. Wywiad. „Tygodnik Solidarność” 1994, nr 46.

sądzę jednak, by należało jej bez zastrzeżeń ulegać¹⁰. Argumentem w sprawie, którą Fiut wytoczył Bożenie Chrzastowskiej, mają być inne utwory Miłosza, w których trwa „ciągła maskarada i podszywanie się pod inne postacie”. Co do innych utworów – zgoda, ale argumenty z tekstu potwierdzają rację Chrzastowskiej, utożsamiającej podmiot liryczny z podmiotem autorskim. Aleksander Fiut pisze, iż „równie dobrze można ten wiersz odczytać jako swoistą reinterpretację romantycznego stereotypu poety-wygnańca, który to stereotyp najwyraźniej nie przystaje do położenia współczesnego poety emigracyjnego”¹¹. Autor cytowanego zdania pomija jednak sygnały autobiograficzne, nie wyczerpujące się wyłącznie w planie czasu teraźniejszego. Rozliczenie z osobistą przeszłością ciąży nad przedostatnim fragmentem tekstu *Mojej wiernej mowy*, a zwłaszcza uobecnia się w słowach, których autobiografizm dostrzega Chrzastowska idealizująca jednak, w niezgodzie z faktami, ich sens:

Grzesznikowi z moralitetu
Czerwony dywan podściela Wielki Chwał,
a w tym samym czasie latarnia magiczna
rzuca na płótno obrazy ludzkiej i boskiej udręki.

Przywołajmy komentarz Chrzastowskiej do tych właśnie słów wiersza Miłosza: „Poeta nie wstąpił na kuszącą miękkość dywanu, nie doznał ani dostatku, ani sławy, ani uznania. Wybrał trudny los samotności i emigracyjnej nostalgii”¹². Taką pełną kurtuazji interpretację można wytłumaczyć chyba tylko okolicznościami jej powstawania, tuż po Noblu

¹⁰ Por. A. Fiut: *op. cit.*, s. 136.

¹¹ *Ibidem*, s. 136.

¹² B. Chrzastowska: *Poezja Czesława Miłosza*. Warszawa 1982, s. 140.

dla Miłosza, w momencie niełatwego powrotu jego dzieł do krajowego czytelnika. Zestawmy jednak tę interpretację z wypowiedzią samego Miłosza, który o okresie przedemigracyjnym w swojej biografii, powiedział Aleksandrowi Fiutowi: „Bo ostatecznie byłem bardzo uprzywilejowany, elegancko ubrany, ludzie się mnie bali, brałem udział w wytwornych parties elity w Warszawie”¹³. „A w tym samym czasie – wracamy już do wiersza – latarnia magiczna rzuca na płótno obrazy ludzkiej i boskiej udręki”.

Podmiot mówi w tym fragmencie o sobie stosując formy 3-osobowe, co w pewnym sensie podkreśla jego nietożsamość z samym sobą sprzed lat, Sposób przedstawienia siebie jest jednocześnie elementem samooceny. Autoprezentacja w roli *Grzesznika z moralitetu* przywołuje pięcioletni okres reprezentowania przez Miłosza ówczesnego reżimu. „Przyjął komunizm jako coś z lękiem przewidywanego i historycznie nieuchronnego” – pisał o Miłoszu Adam Michnik¹⁴. Dysponując niezafałszowaną wizją świata Przodującego Ustroju, czego dowodem jest chociażby napisany w roku 1946 wiersz pt. *Dziecię Europy*, opowiadał się Miłosz za podjęciem współpracy z komunistami, co komentowane jest potem jako poddanie się Hegłowskiej historiozofii. W jednym z listów do Melchiora Wańkowicza Miłosz pisał o okresie swojej współpracy ze „stalinowcami”: „to było poczucie, że muszę być użyteczny – za cenę ubrudzenia się”¹⁵.

W tym też kontekście wyjaśniać należy metaforę „czerwonego dywanu” i podstępną usłużność „Wielkiego Chwała”. Aluzja literacka¹⁶

¹³ Czesława Miłosza *autoportret przekorny*. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut. Kraków 1988, s.116.

¹⁴ A. Michnik: *Polskie pytania*. Paryż 1987, s. 91.

¹⁵ „Twórczość” 1981, nr 10.

¹⁶ Wyjaśnia ją sam Miłosz w *Podróżnym świecie*: „Wielki Chwał występuje w sztuce pasyjnej Jana Jurkowskiego *Tragedia Polskiego Scilurusa*, z początku XVII wieku. Grzesznikowi w sztuce tej usługują diabły. A Wielki Chwał to jest mistrz ceremonii światowej próżności”. Por. R. G o r c z y ń s k a: *op. cit.*, s. 152. „Wielki Chwał” pojawia się również w wierszu *Na trąbach i na cytrze*: „Nie ja, Grzesznik, któremu Wielki Chwał nosił polę płaszcza i Fortuna, skrzydła mająca, dawała wiek miodopłynny”.

zachęca czytelnika do moralitetowego rozłożenia dobra i zła w świecie wiersza. Podmiot-bohater liryczny Miłosza to „Grzesznik z moralitetu”, a jednocześnie kuszony przez Nową Wiarę intelektualista z kart *Zniewolonego umysłu*. Podmiotowi *Mojej wiernej mowy* opisane tam doświadczenia nie są wszakże obce. Jej przedostatnią częśćkę uznać wypada za samokrytykę. „Rzeczywistość polską – analizuje postawę Miłosza Michnik – postrzegał jako wybór między pokojem służalstwa a zagładą wojny, między gładką ścianą Wschodu a murem polskim Ciemnogradu”¹⁷.

Podmiot liryczny omawianego wiersza, o czym już wspominaliśmy, prezentuje się odbiorcy w roli doskonale znanej z polskiej tradycji literackiej, poety-pielgrzyma. *Moja wierna mowa* może być odczytywana jako próba opisanego współczesnego życiorysu w romantycznych kategoriach. Miłosz mógłby powtórzyć wszakże bez większych zmian za Mickiewiczem słowa sonetu *Pielgrzym*. Problematyka związana z odtworzeniem roli „pielgrzyma” i nacechowaną indywidualizmem postawą podmiotu nie wyczerpuje jednak wewnątrztekstowych nawiązań do polskiego romantyzmu. O ile wizerunek własny podmiotu wpisany został we wzorzec osobowy znany chociażby z sonetu Mickiewicza, to już główny przedmiot poetyckiej refleksji Miłosza przedstawiony został w duchu polemiki z romantycznymi przekonaniem. Poezja polska XIX wieku w języku dostrzegała największą możliwość ocalenia narodowej substancji, posługiwała się również podjętym przez Miłosza toposem „mowa-ojczyzna”. Język polski był jednak dotąd niepodważalną świętością: „mową przodków, mową czystą”, „tarczą”, „mową czarodziejską”, „główną zaporą zagłady”, „Ojczyznę i domem”. Mickiewicz nawet możliwość pozastownego porozumienia przedstawiał przez analogię do

¹⁷ A. Michnik: *Z dziejów honoru w Polsce*. Warszawa 1991, s. 32.

zalet ojczystego języka:

Jeżeli wolność czuć i kochać umiesz,
W naszej rozmowie nie potrzeba słowa.
Ja twe westchnienia, ty me łzy zrozumiesz
I dłoń uściśniesz – oto polska mowa.

Miłosz w swoim zwątpieniu i zmaganiach z językiem bliższy jest w tym momencie Norwidowskiemu reinterpretacjom ideałów romantycznych. Ma świadomość, że „Wróg pokalał już i Ojców mowę”. Przywołajmy też kontekst innego emigracyjnego wiersza Miłosza, *Zadanie*:

[...] Wolno było odzywać się skrzykiem karłów i demonów
Ale czyste i dostojne słowa były zakazane [...].

Warto zwrócić uwagę, że w podejściu do języka podmiot z wiersza *Moja wierna mowa* nie wykazuje się stałością uczuć. Tekst składa się z kilku dających się wyodrębnić części, które odpowiadają różnym, nierzadko sprzecznym etapom rozumowania podmiotu¹⁸. Wiersz zbliża się do konwencji wypowiedzi mówionej. Dlatego m.in. dana jest czytelnikowi możliwość śledzenia wewnętrznego dialogu podmiotu lirycznego – tekst mówiony jest jednokierunkowy i niczego nie można zeń usunąć. *Moja wierna mowa* nie jest zapisem wniosków a zaledwie rejestracją dochodzenia do nich.

Zasygnalizowane tu rysy konstrukcyjne utworu Miłosza odkrywają

¹⁸ Zwracała na to uwagę w swojej interpretacji B. Chrzastowska. Por. idem: *op. cit.*, s. 126 – 142.

przed nami rzeczywisty przedmiot opisu poetyckiego. Tytułowa „mowa” pełni, w swym dosłownym i synekdochicznym znaczeniu, funkcję ośrodkowej kategorii określającej świat wartości tekstu. Nie jest ona jednak, mimo mylającej apostrofy, głównym tematem refleksji. Pełni jedynie rolę pomocniczą dla charakterystyki osoby mówiącej, która skupia w sobie funkcje podmiotu, przedmiotu i wpisanego w tekst odbiorcy wiersza. „Początkowa apostrofa – pisała Chrzastowska – przypisuje przymiot wierności mowie”¹⁹ Takie odczytywanie tytułowej apostrofy, choć narzucające się, uznać trzeba za zbyt jednoznaczne.

Jej kształt gramatyczny jednoznacznie wskazuje co prawda na przedmiot wypowiedzi. Frazeologia przyczyniła się tu jednak do swoistej animizacji czy wręcz personifikacji języka. Cecha „wierności”, pomijając jej techniczne konotacje (np. wierna kopia), przysługuje przecież istotom żywym, charakteryzując bądź instynkt, bądź etykę. „Przymiot wierności” jest więc przede wszystkim właściwy dla autorskiego podmiotu wiersza – „s ł u ż y ł e m tobie”, czytamy w drugim wersie. „Zresztą i mowa jest wierna, i ja jakoś tej mowie byłem wierny” – dopomina się poeta w wywiadzie²⁰. Czytając wiersz Miłosza trudno ponadto nie ulec presji form dzierżawczych („moja mowa”, „w mojej pamięci”, „byłaś moją ojczyzną”, „moje wychowanie”), dokonujących swoistej prywatyzacji przedmiotu poetyckiej refleksji. Pojęcie mowy-języka zostaje zawłaszczone przez „ja” liryczne. Wierność wobec języka własnej poezji określa bezwzględnie zasady postępowania podmiotu lirycznego:

¹⁹ *Ibidem*, s. 130. L. Szaruga zwracał uwagę na paradoksalność tej apostrofy: „Mianem wiernego obdarza się wszak tego kto, a nie tego, komu się służy. Tu zaś poeta służący mowie traktuje ją jako swą służebnicę dochowującą mu wierności”. Por. L. Szaruga: *Życie w języku, język życia*. „Kresy” 1995, nr 21, s. 40.

²⁰ R. Gorczyńska: *op. cit.*, s. 156.

Więc będę dalej stawiać przed tobą miseczki z kolorami
jasnymi i czystymi jeżeli to możliwe,
bo w nieszczęściu potrzebny jakiś ład czy piękno.

„Nieszczęście” oznacza tu położenie podmiotu, „ład czy piękno”
natomiast wartości dostępne nie w codziennym, lecz w odświeżonym, poe-
tyckim użytkowaniu języka.

Głos z Ameryki

Rodzinna Ameryka?

„[...] Winnice na pagórkach mają tu dobre położenie, bo dostają światło z południa. Pod nimi, brzegiem jeziora, przebiega szosa i linia elektrycznej kolei Genewa – Lozanna. Po drugiej stronie płaszczyzny wodnej, zawsze gładkiej z wysoka, widać wyraźnie albo tylko jako zarys, masywy Alp. Uchylając furtkę ogrodu idzie się po spieczonej ziemi w bruzdach między winem i obcina się dojrzałe grona na poobiedni deser”¹. I dalej, po deskach drewnianej galerijki dostajemy się wraz z narratorem do wnętrza domu nad Lemaniem, którego położenie, topografia a nawet zapach, prowokują Czesława Miłosza do spisania autobiografii – „żeby przybliżyć Europę Europejczykom”. A właściwie, żeby przybliżyć Europejczykom Europejczyka ze Wschodu, czy może słuszniej – z Europy Środkowej.

Wyraźnie dośrodkowy kierunek, ruch do wewnątrz, charakterystyczny dla cytowanego tu fragmentu, określił w ogóle sposób literackiego przedstawienia się autora-narratora-bohatera *Rodzinnej Europy*, wydanej po raz pierwszy w Paryżu w 1959 roku. Europa, rozumiana zarówno jako przestrzeń realna – geograficzna, jak i kulturowa i mityczna, miała ześrodkować się w pojedynczej biografii, skupić się cała

¹ Cz. Miłosz: *Rodzinna Europa*. Paryż 1983, s. 7.

w jakimś „ja”, aby umożliwić osiągnięcie harmonii znoszącej wewnętrzne rozdarcie. „Przed łóżkiem z baldachimem doznałem podwójnych uczuć, tubylca i cudzoziemca”, czytamy we *Wstępie*.

W roku 1951 Czesław Miłosz zdecydował o pozostaniu we Francji ogłaszając swoje *Nie* w paryskiej „Kulturze”. W roku 1953 w Bon nad Lemanem rozpoczął „autoterapeutyczne”, jak sam mówi², pisanie *Doliny Issy*. Powieść ukazała się w roku 1955 i stanowiła pierwszy, z emigracyjnej serii, autobiograficznych gestów pisarza³. Cztery lata później ukazała się *Rodzinna Europa*. W roku 1961 natomiast autor *Zniewolonego umysłu* objął katedrę literatur słowiańskich w Berkeley. Po ośmiu latach jakie upłynęły od tego faktu z paryskiego Instytutu Literackiego wyszły na świat *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. W początkowych partiach książki znajdujemy następujący opis:

„[...] Idąc ulicą podnoszę oczy i widzę w fałdach góry, między kępami eukaliptusów, jarzące się budowle laboratoriów fizyki jądrowej. Odwracam się, i tam metalowa Zatoką San Francisco [...] Na zachód wyspy i przylądki Zatoki, dinozaury dwóch mostów, zgromadzenia wieżowców San Francisco, zapalające się i gasnące w regularnych odstępach światła na odgadywanej tylko nici Golden Gate Bridge, za którym otwarte morze. Na wschód od drogi wzdłuż urwisk eukaliptusy na zboczach, piarżyska koloru grzechotnika, tunel, inna kraina, pustych pagórków spiętrzonych aż do widnokręgu [...]”⁴. I dalej, na południe i na północ, w bezkres pustyni, lasów i plantacji, z rzadka tylko ustępujących miejsca „przestrzeni nazywanej miastem”.

Ameryka, postrzegana od określonego „bliżej” do jakiegoś „dalej”,

² Czesława Miłosza *autoportret przekorny*. Rozmowy przeprowadził Aleksander Piut. Kraków 1988, s. 36.

³ Z wcześniejszych wskazać trzeba np. cykl wierszy *Świat (poema naiwne)*.

⁴ Cz. Miłosz: *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Kraków 1988, s. 8 - 9.

które osiąga się prowadząc wzrok po taśmach autostrad, zdaje się być sugerowana w przytoczonym opisie jako główny cel autorskiego trudu. Amerykę jako temat narzuca już oczywiście tytuł książki, umiejętna kontaminacja mistycyzmu i podróżopisarstwa. Każdy z 33 rozdziałów zawiera więc odpowiednią porcję egzotyki. Lasy-symbolle, liczące sobie ponad dwa tysiące lat, Crater Lake, Dolina Śmierci... „Abstrakcyjne teatrum Natury” i „miasto-abstrakcję” uznał Miłosz za metafory Ameryki, bezrefleksyjnie mijane, obce człowiekowi, prefabrykowane przez szyby samochodów. Weryfikacja ludowej legendy, kilka zdań „o tamtym stuleciu” i refleksja nad przeszłością Kalifornii, poszerzając wiedzę o przyczynach powszechnej alienacji, mają zaspokoić poznawcze oczekiwania krajoznawczo nastawionego odbiorcy.

Tekst Miłosza nawet nie skrywa miejscami dydaktyzmu, zwłaszcza gdy wykorzystuje oczekiwania najbardziej typowe, a dotyczące dwóch amerykańskich mitów: westernu i seksu. Wykład uzupełniony zostaje dygresją lub anegdotą, mówiącą np. o „dość idiotycznych” początkach kalifornijskiego sztandaru. Amerykę możemy również oglądać oczami Walta Whitmanna oraz Allena Ginsberga, którego „skowyt” miał potwierdzić porażkę whitmannowskiego programu. Odkryta natomiast w miasteczku Carmel samotnia zapomnianego poety Robinsona Jeffersa, przepowiadającego ludzkości rychłą samozagładę, znajduje z kolei dopełnienie w prymitywnie urządzonej chacie Henry Millera. Z kolei książki Millera, które Miłosz odczytuje jako proroctwa wycofania się w wymiar osobisty, seksualno-mistyczny, trafiają jak się okazuje w społeczeństwie amerykańskim na równie podatny grunt, co pisma Herberta Marcuse. Niemalże też miejsca przeznacza Miłosz na rozpatrywanie przyczyn kryzysu społecznego i religijnego, objawiającego się w latach sześćdziesiątych odwrotem od cywilizacji: zaprowadzeniem kultury marihuany, działalnością Czarnych Panter, wreszcie studencką rebelią.

Nie są to jednak wszystko, ośmielam się zauważyć, właściwe tematy

Widzeń nad Zatoką San Francisco. „Ja sam jestem materia mej książki” – wyznał Montaigne w *Próbach* i zdanie to mógłby powtórzyć Czesław Miłosz, zawierający z czytelnikiem „pakt autobiograficzny”⁵. Reguły tego swoistego „paktu” nie są jednak w przypadku *Widzeń* tak przejrzyste jak w przypadku *Rodzinnej Europy*, gdzie zapoznawaliśmy się bez przeszkód z miejscem urodzenia, dziejami rodu i chronologicznie zrelacjonowanymi losami autora-bohatera. W odróżnieniu od takiej formuły autobiografizmu na stronach swych „amerykańskich” esejów Miłosz nie zostaje nigdy wprost przez siebie nazwany bądź przywołany. Mogłoby to sugerować upodrzednienie autora wobec tematu wypowiedzi, sytuującego się wówczas w przestrzeni „na zewnątrz”.

Przywołując mimo wszystko w tekście sporą ilość faktów z własnego przecież życia, z własnej przeszłości, posługuje się Miłosz czymś w rodzaju, użyjmy terminu Edwarda Balcerzana, „języka swojej biografii”⁶. Zakłada bowiem funkcjonowanie w świadomości czytelniczej odrębnego tekstu, jakim jest właśnie jego biografia. Tekstu, dodajmy, który *Widzenia* mogą rozszerzyć, ale pod warunkiem zdolności czytelnika do jego aktualizacji w trakcie lektury.

Dotyczy to już jednego z pierwszych, niedookreślonych zdań: „Mam w sobie wiele miast i wiele krajów...”. Nigdzie również nie zostaje tu rozszyfrowana nazwa przywoływanego rodzinnego powiatu, w którym niejaki hrabia Zabiełło, jako jedyny „oswoił zwierzę podejrzanie apokaliptyczne” – samochód. Znajdujemy tylko informacje rzucone mimochodem, pozbawione dla znającego wyłącznie tekst *Widzeń* wyczerpującej treści, motywacji, pola skojarzeń: o pierwszym pobycie auto-

⁵ W rozumieniu zaproponowanym przez Ph. Lejeune'a. Por. idem: *Pakt autobiograficzny*. „Teksty” 1975, nr 5.

⁶ E. Balcerzan: *Biografia jako język*. [w:] *Biografia – geografia – kultura literacka*. Pod red. J. Ziomka i J. Sławińskiego. Wrocław 1975, s. 16.

ra w Ameryce zaraz po wojnie, o dziesięcioletnim okresie mieszkania we Francji, o przeżywanym w przeszłości rozdzieleniu życia na czas sprzedany i czas ocalony.

Przejawiające się nieustannie i podkreślane często wprost formami gramatycznymi, zaimkami, „językiem biografii”, „ja” autorskie uzasadnione jest przede wszystkim formułą eseju. „Esej — pisał Jan Błoński — to autor w poszukiwaniu swojego światopoglądu”. Czesław Miłosz w *Widzeniach* określa swój zamiar następująco: „Każdy jest w jakimś »tu« — a jedyne, co możemy zrobić, to starać się to sobie nawzajem zakomunikować”. Przyjmuje zatem postawę autobiograficzno-eseistyczną, w której, jak pisze Małgorzata Czermińska, „wartością poszukiwaną jest osoba, podmiot poznający i przeżywający”⁷ i, w której, co starałem się udowodnić „opisowość stanowi tylko podstawę do autorefleksji”. Konsekwencją takiej postawy jest również „podjęcie autorefleksji nad swoim sposobem mówienia”⁸: „Wiem, że teraz będę pisać tak, jak od dawna zamierzałem — czytamy u Miłosza — zawsze zresztą zdając sobie sprawę, że chcę niemożliwości”. Spisując swoje „świadczenie o nierozumieniu” nie zapomina też Miłosz o zapoznaniu czytelnika z sytuacją i okolicznościami prowadzenia dyskursu: polemika z Marcusem na tle uniwersyteckiej z nim samym znajomości, komentarz na temat cenzury sprzed ekranu telewizora.

Czemu jednak służą niewypełnione miejsca w „pakcie autobiograficznym” zawartym przez autora z czytelnikiem? Odpowiedzi, trzeba jak myślę szukać w tych fragmentach *Widzeń nad Zatoką San Francisco*, w których „ja” mówiące nie musi pokrywać się w pełni z „ja” autorskim, czy wręcz się odeń odrywa. Mamy do czynienia ze swoiście syllepty-

⁷ M. Czermińska: *Postawa autobiograficzna*. [w:] *Studia o narracji*. Pod red. J. Błońskiego, S. Jaworskiego, J. Sławińskiego. Wrocław 1982, s. 229

⁸ *Ibidem*, s. 231.

czną kreacją jakiejś nadrzędnej kategorii – „ja” ujawniającego się bądź w wypowiedziach o dużym stopniu ogólności, bądź w tych, które pozornie przekraczają granice samoobnażenia: „[...] muszę przyjąć do wiadomości, że mój pot śmierdzi jak pot każdego [...] przykry zapach z ust. Nie jest tylko moją przypadłością [...] Ani też chwile, jakie spędzam w WC, nie są oszczędzone, bo zaleca się do mnie z ogłoszeń papier higieniczny, który oświadcza, że w zetknięciu z moim anusem zniszczy mieszkające tam bakterie”.

Summa intelektualnych przygód i poszukiwań owego nadrzędnego „ja” składa się na fabułę, jakby to nazwał Wilhelm Mach, „powieści utajonej”. Czesław Miłosz, obok Witolda Gombrowicza, wydaje się być jej najznakomitszym w polskiej literaturze reprezentantem. Bohater takiej powieści na drodze do wytyczonego mu przez podmiot twórczy celu raz jest porte parole autora, to znów innym razem jest tzw. Każdym. W *Widzeniach* Miłosza i *Dzienniku* Gombrowicza wypadkowa ich punktów widzenia daje narratorowi przewagę nad materią, z którą bezustannie się zмага i z czego zdaje nam relację. Co może się wydać ciekawe, obydwaj pisarze, i Miłosz i Gombrowicz, poddają swego bohatera niemal identycznej próbie – wyzwaniu rzuconemu przez przypadek. Prowokują go do okazania litości wobec istnień niższych. Przypomnijmy tu pamiętny odcinek *Dziennika* Witolda Gombrowicza:

„[...] Zuki jakieś [...] pracowicie snuły się po tej pustyni w celach niewiadomych. I jeden z nich, nie dalej niż na odległość mojej ręki, leżał do góry nogami [...] Słońce piekło mu brzuch [...] Ja, olbrzym, niedostępny mu swoim ogromem, który to ogrom czynił mnie dla niego nieobecnym – przyglądałem się temu machaniu... i, wyciągnąłem rękę, wydobyłem go z kaźni. [...] Zaledwie to uczyniłem, ujrzałem nieco dalej identycznego żuka, w identycznym położeniu [...] Czyż miałem przemienić moją sjęstę w karetkę Pogotowia dla konających żuków. Ale zanadto już zadomowiłem się w tych żukach [...], jeśli już zacząłem to ratowanie, nie miałem prawa zatrzymać się w dowolnym miejscu [...] Aż

wreszcie dokonało się we mnie załamanie [...]”⁹.

Powróćmy teraz do *Widzeń nad Zatoką San Francisco*:

„[...] Stoję nad pływackim basenem i widzę, jak powiew strąca w wodę małego żuka. Lśniąca w słońcu powierzchnia drga od jego niezdarnych poruszeń, pod nim przezroczysta, niebieskawa otchłań [...] Rzucam mu listek, ale on, zamiast go się uchwycić, przebiera nogami na oślep i listek oddala się [...] Zniechęca mnie to, jestem już ubrany i nie będę go ratować, jeżeli wrócę tu za kwadrans, żuk będzie martwy [...]”¹⁰

Porównanie z Gombrowiczem pozwala, jak miemam, ujawnić literackość konstrukcji Miłosza. To literackie, podkreślmy, zabezpieczenie, starające się jednak nie naruszać „paktu” z czytelnikiem, pomaga autorowi-narratorowi w zwycięskim wyjściu z głównego konfliktu, w sposób nieunikniony powtórzonego za *Rodzinną Europą*. Rozdwojenie na „tubylca” i „cudzoziemca” ponownie zagroziło harmonii autobiografisty.

Europa pojawia się przede wszystkim jako materiał do licznych porównań. Amerykańskie sójki w niczym nie różnią się od ich oddalonych o tysiące mil „pobratymców”, kalifornijska „prawdziwa chińska świątynia” podobna jest do „wiejskich kościółków” w Polsce, trapiące Amerykanów konflikty cywilizacyjne „Europejczyk zna na pamięć”. Europa potraktowana jako coś znanego, wspólnego doświadczeniom autora i czytelników, wykorzystywana w związku z tym nawet jako buďulec metafor („skały katedry”), zdradza w bohaterze *Widzeń* „cudzoziemca”. Ale w niej również, o paradoksie, można szukać dowodów swojej amerykańskości. Wszakże Ameryka jest, jak pisze Miłosz, „nieprawym dzieckiem Europy”. Literacki bohater książki — owe nadrzędne „ja” — chce w pierwszej kolejności dorównać „im”, z krwi

⁹ W. Gombrowicz: *Dziennik 1957–1961*. Kraków 1986, s.52 – 53.

¹⁰ Cz. Miłosz: *Widzenia...*, 68 – 69.

i kości, z dziada pradziada Amerykanom. Dumne przeciwstawienie „ja” i „oni” trzeba więc wpierw unieważnić, trzeba po whitmannowsku „być żywym wśród żywych”, *en masse*.

Zaczyna się problem określenia przez narratora miejsc wspólnych: „Jednak ja jestem tutaj z tego samego powodu co oni, dlatego, że w Europie było źle, i nie myślę o tym zapominać”. Padają argumenty, pod którymi podpisać może się niemal każdy „tubylec”: „Któż poza Indianami nie był tu *alien*?”. Ameryka wydaje się wręcz chwilaми bardziej „rodzinna” od Europy: „[...]akcent słowiański, przybycie z odległego kraju, niezniszczalne przyzwyczajenia i odruchy, które tam mnie włączały na stałe, tutaj przyczyniały się do mojej normalności, tak że byłem jednym z wielu w tłumie złożonym z przybyszów, przez to właśnie »amerykański«, że nie musiałem się niczego wyrzekać”.

Bycie „tubylcem” oznacza również konieczność odpowiedniego określenia się wobec „Czarnych”: „[...] niech sobie robią, co chcą, byle dalej ode mnie”. Czarni mieszkańcy Ameryki przywołują niechlubną przeszłość większości prawdziwych, białych jej mieszkańców. Zobaczymy zatem jak poradził sobie z tym problemem Miłoszowy bohater-narrator: „Mój pradziadek był właścicielem całego ich stada, rodzina nasza bogaciła się ich pracą, pozostał mi wyrzut sumienia, ale i pewne nawyki [...]”.

„Cudzoziemiec” uzyskał więc w *Widzeniach* dużo więcej niż tylko formalne obywatelstwo. Dzięki umiejętności kreowania „momentalnych sobowtórów”, jakby powiedział Błoński, niczym w liryce roli, „cudzoziemiec” odnalazł w sobie „tubylca”, któremu należy się pełnia praw i przywilejów. Kiedy już to osiągnął, mógł z całą stanowczością opuścić „samotny tłum”, przywrócić rozróżnienie „ja” i „oni”:

[...] Kształty bez formy, cienie bez barwy
Siła odjęta, gesty bez ruchu [...] ¹¹

„Ludzie wydrażeni”, czyhający na nowinki, wyciągający zachłannie ręce po zdobycze i aberracje duchowe wszystkich kultur świata, ulegający zbiorowym obłedom i modom – dla intelektualisty *Widzeń* na zawsze „oni”: „[...] oni mogą brać to jedynie, co jest im dane, od lipsticku i deodorantów do magazynów w kolorowych okładkach i telewizji, tym bogatszej w brutalność i bardziej kretyńskiej, im dalej od wielkich miast”. Jednakże bynajmniej nie przynależność do kręgu intelektualistów (również wyśmiewanych) pozwoliła narratorowi *Widzeń* wynieść się ponad amerykańską pustkę, w której bez trudu się zadamawia i ją przekracza. Jak w przyznaniu się, że: „[...] naprawdę przejmuje mnie tylko nieubłagalność czasu i śmierci”.

Zataczając koło musimy wrócić do Europy, a właściwie do jej ściśle określonej części. W wierszu *Do Robinsona Jeffersa*, który jest integralnym składnikiem *Widzeń nad Zatoką San Francisco*, czytamy:

[...] Z drobnych steczek w sadach,
z nieuczonego chóru i jarzeń monstrencji,
z grządek ruty, pagórków nad rzekami, ksiąg,
w których gorliwy Litwin wieścił braterstwo, przychodzę.

Kategoryczne oświadczenie: „jestem nieuleczalnym Europejczykiem” wskazuje jak myślę na dominującą funkcję prowadzonego przez Czesława Miłosza dyskursu. Jest to funkcja tożsamości, która jak pisze Andrzej Sulikowski, „pojawia się na styku wykryształizowanego »ja« i te-

¹¹ T.S. Eliot: *Wydrażeni ludzie*. Tłum. Cz. Miłosz. [w:] T.S. Eliot: *Wybór poezji*. Wrocław 1990, s. 157.

go wszystkiego, co w stosunku do »ja« stanowi zewnętrżność.[...] kontroluje myślową suwerenność, przybierając raczej charakter obronny i intensywny w tym sensie, że duża część uwagi podmiotu mówiącego skierowuje się na niewielki – tak jednak ważny – odcinek bezpośredniego sąsiedowania »ja« z oceanem treści kulturowych¹². Podmiot *Widzeń* dzięki swojej wiedzy i dojrzałości może się obronić przed całkowitym wessaniem w bezmiar nowej przestrzeni i przed agresją tego, co zwykliśmy skrótowo nazywać kulturą. W zetknięciu z nią będzie nieustannie podkreślał nienaruszalność własnej konstrukcji w tym zakresie, ukształtowanej w określonym „tam i kiedyś”. Taka gotowość przedstawionej odbiorcy postaci okaże się wartością dającą prawo sądzenia obyczajów zastanych na nowym gruncie: „[...] umysł mój, wychowany przez katolicyzm, marksizm czy też po prostu przez historyczne konwulsje Europy, jest nieco totalitarny i przyjmuje milcząc, że należy kontrolować tę strawę duchową, jaką otrzymują masy, czyli uzurpuje sobie wiedzę o tym, co dla nich jest zdrowe, a co niezdrowe”. Miłosz, podejmując z oczywistych racji jeden z głównych motywów powojennej literatury polskiej, czyli wygnanie i usiłowanie zakorzenienia się w nowym miejscu, bodaj jako pierwszy nie akcentuje w sposób płaczliwy dramatyzmu tej sytuacji. „Wygnanie i zakorzenienie – pisze Małgorzata Czermińska – mogą stanowić dwa bieguny możliwości albo dwa kolejne taktiki tej samej biografii”¹³ Tradycyjny w takich wypadkach konflikt „swojskości z obcością” rozwiązuje Miłosz pełnym zadowoleniem się w obcości i w konsekwencji, zapanowaniem nad nią. To ostatnie dokonuje się w drodze uznania za nietykalne wartości wy-

¹² A. Sulikowski: *O formach dyskursywnych w prozie powojennej*. [w:] *Studia narracji...*, s. 244.

¹³ M. Czermińska: *op. cit.*, s. 235. Na temat „strategii osławiania” obcości m.in. u Miłosza zob. J. Olejnik z a k: *Wspominanie, wspomnienia, idealizacja*. [w:] *idem: Arkadia i małe ojczyzny*. Kraków 1992.

niesionych z pierwotnej przestrzeni swojskiej, jaką jest bez wątpienia skomplikowana przeszłość Europy Środkowej.

To właśnie wyjście z tej przestrzeni uprawnia do ironicznego oglądu amerykańskiej rzeczywistości politycznej: „Tylko jednak doświadczenie życia w ustrojach, gdzie jednostka jest zdana na samowolę władzy, pozwala naprawdę cenić demokrację [...]”. Miłosz, w *Widzeniach*, przyjmuje wobec swego nowego tematu postawę skrajnie odmienną od tej, jaką krytykował Gombrowicz przy okazji wydania *Zniewolonego umysłu*. Otóż, podkreślając rangę własnej tożsamości, Miłosz mówiąc słowami autora *Dziennika*: „jest na wozie”. W *Widzeniach* nie ma miejsca na „człowieka przewróconego” czy na „redukowanie siebie na miarę opisywanej biedy”¹⁴. Z głębi środkowoeuropejskiej przestrzeni wydobyte zostają argumenty przeciw rozpasaniu i absurdowi. Patriarchalne dzieciństwo i kultywowana zabobonność pozwalają wierzyć, „że jest coś takiego jak przekroczenie miary i że każde przekroczenie miary wzywa karzącego wyroku”.

Do roli mitycznej Europy Środka będzie Miłosz wracał jeszcze niezwykle często¹⁵, nie zawsze w tak moralizatorskim tonie. Będzie ją wskrzeszał snując kolejne autobiograficzne opowieści. W *Widzeniach*, podobnie jak w późniejszym cyklu rozmów z Aleksandrem Fiutem, gestem umożliwiającym wyidealizowanie środkowoeuropejskiej Arkadii będzie często anegdota.

Europejskie poczucie wypełnienia sobie właściwą czasoprzestrzenią uniemożliwia w pełni swobodny wybór miejsca pod zbudowanie domu. Europa Środkowa stała na przeszkodzie, żeby np. „prowincję Dordogne

¹⁴ W. Gombrowicz: *Dziennik 1953–1956*. Kraków 1986, s. 150.

¹⁵ Por. na ten temat J. Olejniczak: *Miedzy Arkadią i katastrofą. Szkic o twórczości Czesława Miłosza*; idem: *W Europie Środkowej. Uwagi na marginesie współczesnej dyskusji*. Obydwa artykuły [w:] idem: *op.cit.*

przyswoić aż do takiego stopnia, żeby była »moja«, a nie zewnętrzna, chwilowa posiadłość turysty”. Przechowana jako wartość potwierdzająca tożsamość jednostki, przeszłość okazała się źródłem siły moralnej w świecie, który wystarczy udomowić wypowiedzianym zdecydowanie zdaniem-zaklęciem: „Jestem tu”. Tak brzmi zdanie otwierające *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. To, co następuje później, nazwać można projekcją nowo zakorzonego „ja” w otaczającą przestrzeń. Poznawanie świata łączy się w jedno z kreacją, której efektem jest dyskurs Miłosza. *Widzenia nad Zatoką San Francisco* są konsekwentnym dopełnieniem wcześniejszych utworów autobiograficznych: *Doliny Issy* i *Rodzinnej Europy*. Układając się chronologicznie, tworzą one „porządek problemowy” zaproponowany w teorii dla interpretacji pism autobiograficznych: „dom dzieciństwa, doświadczenie podróży, związek z »miejscem na ziemi«”¹⁶.

Z lotu ptaka.

Rok myśliwego jest kalendarzem zajęć podzielonym na miesiące i wręcz podręcznikiem łowiectwa, co prawda w pierwszym rzędzie „dla leśnych obszarów północy”. I choć Czesław Miłosz w przedmowie do swojej książki¹⁷ zastrzega, że z kalendarium łowieckim Włodzimierza Korsaka łączy go tylko tytuł (forma hołdu składanego ulubionemu autorowi z lat szkolnych), to jednak trudno czytelnikowi uciec przed jego metaforą. *Rok myśliwego* w wydaniu Miłosza jawi się zatem jako kolejna wersja autoportretu artysty. „Przekornego”. Jak wszystkie poprzednie.

¹⁶ M. Czermińska: *op.cit.*, s. 235.

¹⁷ Cz. Miłosz: *Rok myśliwego*. Paryż 1990.

Zapiski Miłosza prowadzone pomiędzy 1 sierpnia 1987 roku a 30 lipca roku 1988, odwracają tradycyjnie panujący w dzienniku porządek relacji między nadawcą a odbiorcami. Pozornie wszystko jest na swoim miejscu: nieuniknione następstwo dat, ciąg bieżących sprawozdań narratora, rozmaitość tematyczna. Otrzymujemy, jak zwykle w dzienniku, zapisy mające złożyć się w świadomości czytelnika w główny konstrukt: osobowość piszącego. W przestrzeni dziennika to piszący właśnie tropić ma jej ślady, łowić i scalać autora. Miłosz zezwala na tę grę pozorów wybierając diariuszową formę. Ale świadomość tej formy i zamysł całości z twórcy czynią tytułowego „myśliwego” w obrębie tekstu. W planie całej twórczości Miłosz tak wyjaśnia tytułową metaforę: „[...] moją zwierzyną był cały świat widzialny i życie poświęciłem próbom uchwycenia go słowami czy też trafienia go słowami”.

Naturalnym, zewnętrznym kontekstem, w jakim należy czytać *Rok myśliwego* są dwa wielkie dzienniki innych pisarzy-emigrantów, stanowiące zresztą przykład biegunów tej formy literackiej: *Dziennik pisany nocą* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i *Dziennik* Witolda Gombrowicza. Pierwszy z nich Krzysztof Pomian nazwał „dziennikiem bez narcyzmu”, drugi — służy nieustannemu kreowaniu „ja” autorskiego, jest tekstem, w którym jak napisał Konstanty A. Jeleński, Gombrowicz „stawia sobie ambitne zadanie stworzenie dzieła sztuki, nie eliminując z siebie niczego”. Obydwie te perspektywy wydają się Miłoszowi obce.

W swoim dzienniku nie prowadzi on, ani jak Gombrowicz walki o tożsamość i uznanie wielkości, ani też nie nadaje mu powagi i charakteru *Dziennika pisanego nocą* — z jego ascetyzmem języka z jednej i bujnością form podawczych z drugiej strony. Autor *Kronik* zdaje się na wielu piętrach odwracać formułę dziennika na nice, i to w dodatku dziennika deklarującego się w tytule (rok z życia autora) jako intymny.

Plan dziennika-diariusza, czyli plan czasu teraźniejszego jest naturalnie w *Roku myśliwego* obecny. Zespół wypowiedzi dokumentujących codzienność stanowi rodzaj ramy modalnej przekazu. Osadza go

w konkretnej sytuacji pisania dziennika, zwierzenia się nieznanemu czytelnikowi. Jest to codzienność, która bynajmniej nie sprawia wrażenia lekceważonej. Tu i ówdzie napotkamy notacje służące tylko i wyłącznie, jak uznajemy w pierwszej chwili, jej prostej rejestracji: „Po przebudzeniu niespodzianka i przykrość: jeleni zjadł wszystkie kwiaty heliotropu [...]”.

Sferę codzienności wypełniają relacje z niezliczonych odczytów, spotkań, wieczorów autorskich, sprawozdania z lektur, nowe komentarze i uzupełnienia do swych wydanych już utworów, świadectwa molarnej pracy korektorskiej nad różnorodnymi publikacjami tychże. Wszystko to jednak jest po części zanurzone w przeszłości i może być czytane jako działalność rozliczeniowa. Już choćby przez to, że spora grupa dzieł Miłosza nosi piętno autobiografii. *Dolina Issy*, *Rodzinna Europa*, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, *Zaczynając od moich ulic*, *Podróżny świata* i *Autoportret przekorny*, pełnią, obok wierszy, rolę najistotniejszego chyba kontekstu literackiego dla *Roku myśliwego*. Utrwalona w nich własna przeszłość poety wraca z nowymi szczegółami, domagając się często odkłamania. Poznajemy wagę jaką przykłada Miłosz do samego procesu twórczego i do jego autoterapeutycznych właściwości: „*Dolina Issy* — pisze np. — wydobyła mnie spośród abstrakcji i oddała mnie z powrotem poezji”. W innym miejscu natomiast możemy przeczytać, że „napisanie *Zniewolonego umysłu* kosztowało mnie za dużo, żebym się chwalił”. O *Ziemi Ulro* mówi tu Miłosz, że stanowiła dlań pogłębioną kontynuację *Zniewolonego umysłu*.

Do przeszłości, podobnie jak komentowanie i prostowanie odczytań własnej twórczości, odsyłają wybrane lektury poety. Rozprawa Marka Zaleskiego *Przygoda drugiej awangardy* prowadzi do wspomnień skoncentrowanych wokół swego „dawnego wcielenia” i dawnego miejsca na ziemi — Wileńszczyzny. Powrót do Wilna, ale już przez pryzmat sowieckiej rzeczywistości miasta, dokonuje się za sprawą powieści litewskiego pisarza Bubnysa. Do rozważań o Wilnie przedwojennym, zwanym z racji

swych żydowskich tradycji „Jeruzalem Północy” skłania lektura pamiętnika Lucy S. Dawidowicz. Pojawi się jeszcze książka Łossowskiego o stosunkach polsko-litewskich w latach 1939–1940, a nawet słownik *Modern Lithuanian*.

Rok myśliwego można by opatrzyć podtytułem *Dziennik pisany w samolocie*. Aktywność Miłosza-poety, wykładowcy i noblisty wyznaczają: seminarium papieskie w Castel Gandolfo, seminarium w Ann Arbor na temat ruchów religijnych w Europie Środkowej, *International Writing Program* w Iowa City, wieczór autorski w *University of Northern Colorado*, czytanie wierszy w *The Poetry Center*, konferencja o problemach narodowościowych w Europie i Rosji, sesja o Gombrowiczu, konferencja pisarzy w Lizbonie i wiele innych. Wszystkie te zdarzenia oddziela przestrzeń tysięcy kilometrów na liniach: Oakland — Seattle, Detroit — Oakland, South Bend — Chicago, San Francisco — Honolulu, czy po prostu Londyn — Rzym. Podróż samolotem w sposób oczywisty zmienia perspektywę oglądu rzeczywistości. Takie usytuowanie autora względem opisywanej rzeczywistości i odbiorców tekstu funkcjonuje symbolicznie w wielu planach tekstu. Wertykalny układ przestrzenny dokonujący mimowolnie hierarchizacji elementów świata przedstawionego uzupełnia się o dość specyficzny układ czasowy. W nim to najdobitniej wyraża się naigrywanie z formuły dziennika, który powinien przecież unaozczniać bieg wypadków, upływ czasu. U Miłosza panuje wbrew temu swoista beczasowość, wieczność — możliwa tylko dzięki literaturze a zwłaszcza poezji. Diariusz niezauważalnie przechodzi w dziennik podróży, ten zaś z kolei w pamiętnik.

Fakty przeszłości pojawiają się w *Roku myśliwego* na równych prawach z zapisami zdarzeń czasu teraźniejszego. Autor-bohater uczestniczy w czasie teraźniejszym niezwykle intensywnie, ale jednocześnie jakby bez specjalnych emocji: „zanotowałem Castel Gandolfo jak gdyby nigdy nic”, „kwestia nacjonalizmu nie obchodzi mnie naprawdę”, „zdecydowałem się pojechać, bo liczą na mnie”. Miłosz prowadzi czytelników

za sobą na niby od roku 1987 do 1988, a w istocie ożywia przed nimi dostępny jedynie jemu świat zastygłych kształtów czasu przeszłego: dawnego Wilna, Paryża, Warszawy i zamieszkujących te miasta ludzi obecnych, czasem tylko przez chwilę, w jego życiu.

Najważniejsze miejsce zajmują wśród nich pisarze. A więc przede wszystkim Witold Gombrowicz. W porównaniu z innymi poświęca mu Miłosz najmniej dni w *Roku*, ale są to dni istotne. Pozwalają bowiem autorowi rozciąć krytycznoliteracki zrost „Gombrowicz, Miłosz”: „[...] kiedy w 1945 roku ukazało się w Krakowie *Ocalenie*, a Gombrowicz bujał gdzieś w portowej dzielnicy Buenos Aires, nikt takiej pary nie przewidywał. Zaczęło się to dopiero, kiedy on emigrant i ja emigrant, po prostu chyba na zasadzie braku innych poważnych pisarzy, z którymi mógłbym stowarzyszyć się czy polemizować. Poważny był Józef Mackiewicz, ale zupełnie inne rejestry [...]”. Mackiewicz był zresztą częstym gościem *Roku myśliwego*. Oprócz niego, na stronach dziennika często pojawia się Jarosław Iwaszkiewicz, jako autor poezji, której Miłosz pozostał wiernym czytelnikiem. Z innych spotkań w czasie, odbywanych dzięki ulubionej muzie Miłosza *Mnemosyne*, wymienić trzeba te z Andrzejewskim, Gałczyńskim, Pruszyńskim, Watem, Uniłowskim, Leonem Schillerem.

W *Roku myśliwego* zbiegają się wątki całej poprzedniej twórczości Miłosza, który tka siatkę wypowiedzeń, uzupełnień czy sprostowań. Autonegocjacje i uzgodnienia wiążą najważniejsze tematy: religijny, poetycki, narodowy. To jednak nie tylko bogaty aneks, lecz w pełni niezależne dzieło, w którym dbałość autora o całościowe ukształtowanie tekstu jest aż nadto widoczna. Z pozorem diariusza niewiele mają np. wspólnego wyraźne sygnały otwarcia i zamknięcia. Z jednej strony metaforyczny, aluzyjny tytuł, z drugiej – nagle, dowcipne przez swą staromodną topikę zakończenie: „[...] to już osobny temat”. Taka formuła zakończeniowa informuje czytelnika, na wzór średniowieczny, że ma przed sobą skończone dzieło. Pojawia się ona zatem wbrew przy-

padkowości diariusza.

Rok myśliwego wykorzystuje ramę dziennika na podobnych zasadach jak *Nieobjęta ziemia* czy *Kroniki* ramę tomu poetyckiego. Celem tych innowacji i dekompozycji jest nieustanne pokonywanie przeszkód na drodze do „formy bardziej pojemnej”. Ale to już osobny temat.



Dojść do siebie.

Wiersze Stanisława Barańczaka.

Jeszcze do niedawna Stanisław Barańczak znany był czytelnikom poezji w kraju przede wszystkim jako autor *Dziennika porannego*. Niezależnie od przyczyn, dla których tak się działo, pozostaje faktem, że tom ten zajął w literackiej biografii jego autora miejsce szczególne. Przypomnę, że nie był to debiut, a trzecia już książka poetycka Barańczaka. Poeta pragnął jednak, jak się wydaje, nadać jej rangę właściwego startu. *Dziennik poranny* wchłonął przecież w całości wiersze z na wpół legendarnego arkusza *Jednym tchem* oraz wymazywał z biografii poety rzeczywistą książkę debiutancką. Żaden tekst z wydanej w roku 1968 *Korekty twarzy* nie został w nim powtórzony, a data umieszczona w podtytule *Dziennika* sięgała roku 1967.

Dziennik poranny nie rozpoczął jednak dojrzałego uczestnictwa Stanisława Barańczaka w polskim życiu literackim. Dla większości pozostał jedynym, na długie lata, świadectwem obecności tego poety w literaturze polskiej w ogóle. Rzecz jasna nie jest tajemnicą, że Barańczak nadal pisał i, co równie ważne, publikował, tyle, że poza obiegiem oficjalnym. Po latach rugowania jego osoby z powszechnej świadomości nadszedł w roku 1981 moment powrotu. I to właśnie drugie wydanie *Dziennika porannego* stać się miało początkiem twórczej obecności Barańczaka w odnowionym po sierpniu '80 rytmie polskiego życia kulturalnego. Kiedy jednak to drugie wydanie docierało,

z początkiem roku 1982, do księgarń, Stanisław Barańczak pisał poemat o *Przywracaniu porządku* i, chcąc nie chcąc, opuszczał wzorce bycia poety, którym dochowywał wierności przez całą poprzednią dekadę.

Bohaterem *Dziennika porannego* był romantyczny poeta marzący o rewolucyjnej przemianie świata, przekonany o sile słowa poetyckiego, wyposażony w iście Byronowską świadomość, że należy „żyć tak, jak się pisze”. Pojawiający się w poincie jednego z wierszy tomu zwrot „do ostatniego tchu” wyznaczał kres, ale i cenę poetyckiego mówienia. W zbiorze pt. *Ja wiem, że to niestuszne* przeczytamy wprost, że „dać słowo znaczy dać gardło za coś”. Na kartach *Dziennika porannego* przeświadczenie to było udziałem „poety-bohatera”, reprezentującego postawę heroiczną, prometejską, na wskroś indywidualistyczną. Zawarty w wierszach projekt heroizmu przeznaczony był, co może się wydać paradoksem, dla bezradnych. Czynem o charakterze rewolucyjnym okazało się życie po prostu godne, życie w prawdzie, umiejętność wypowiedzenia słowa „Nie”. Granice ludzkiego ciała, „kruche mury ciała”, stawały się w tej propozycji granicami jednostkowej wolności.

W *Dzienniku porannym* poza wypełnianiem pewnego wzorca osobowego poety jest i konkretniejszy ślad biografii autora. Mowa rzecz jasna o wierszu pt. *U końca wojny dwudziestodwuletniej*, który mamy prawo odbierać jako zapis inspirowany tzw. wydarzeniami marcowymi w r. 1968. Ślad to jednak zbyt osamotniony i zbyt przetworzony literacko, by mógł stanowić „autobiograficzne uwiarygodnienie” wierszy z tomu. W roku 1972 biograficzny aneks do *Dziennika porannego* składał się jeszcze z pliku białych stronic, a jeśli nawet były na nich jakieś znaki, to jedynie poczynione sympatycznym atramentem. Zasadniczą przemianę w tym względzie przyniósł rok 1976. Przypomnijmy kilka znanych faktów. Nieco wcześniej, 5 grudnia 1975 Stanisław Barańczak złożył swój podpis pod listem protestacyjnym w sprawie poprawek do Konstytucji PRL, tzw. „Listem 59”. W lipcu 1976 natomiast podpisał się pod „listem do intelektualistów zachodnich w sprawie robotników

z Ursusa". W konsekwencji nazwisko Barańczaka przestało się pojawiać w publikacjach poddawanych kontroli urzędu cenzorskiego. Reakcją na posunięcia cenzury stał się tzw. drugi obieg. Swoje kolejne, powstałe po *Dzienniku porannym*, tomy wierszy złożył Stanisław Barańczak w nielegalnie, z punktu widzenia organów władzy PRL, działających wydawnictwach. 4 września 1976 r. podpisany został „Apel KOR-u”, pod którym znajdziemy nazwisko autora *Jednym tchem*.

Uczestnictwo w pracach Komitetu oznaczało: rewizje, zatrzymania, aresztowania, pobicia, przesłuchania, permanentną inwigilację oraz kampanię oszczerstw i pomówień. Wreszcie – utratę pracy. Wiersze autora *Etyki i poetyki* z lat siedemdziesiątych przyniosły obraz świata dotkniętego totalitarną skazą. W świat ten wpisany jest wzorzec „szarego obywatela” – biernie poddającego się samowolnym poczynaniom władzy. Jego przeciwstawieniem jest ideał postawy heroicznej. Bohater *Dziennika porannego* był literacką zapowiedzią takiej postawy. Po roku 1976 dokonana się jego etyczna waloryzacja. W wierszach z *Ja wiem, że to niesłuszne* oraz z *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* obserwujemy bohatera w działaniu. Najogólniej ujmując, sprowadza się ono do stałej przemienności bycia „spiskowcem” i „więźniem”. Więzienie jest przede wszystkim miejscem potencjalnego i oczekiwanego w napięciu pobytu:

... i wiemy,
że słysząc stuk do drzwi, należy polecić żonie,
aby nam spakowała zawiniątko z ciepłą,
jak najcieplejszą bielizną; ...

„Więzień” Barańczaka jest przede wszystkim „więźniem tymczasowym” (zob. np. wiersz pt. *Czterdzieści osiem*) oraz uczestnikiem spisku, którego nie było. Jawność stanowiła bowiem o sensie podejmowanych przezeń działań. Obrona wartości etycznych w sukcesywnie demoraliz-

zowanym społeczeństwie uchodziła jednak w owym czasie za czyn głęboko polityczny. Stąd, w odpowiedzi na przemoc doznawaną ze strony całego aparatu państwowego, potrzeba zachowań prawdziwie spiskowych:

...Tak, bojaźliwe było nasze pokolenie,
i może nawet
lepiej, że nie zostaną po nim te dzienniki,
które i tak byłyby nieczytelne,
z powodu braku imion i poglądów własnych...

W porównaniu z *Dziennikiem porannym* o wiele silniejsze i łatwiejsze do odczytania są w *Ja wiem, że to niesłuszne* oraz w *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* ingerencje autobiografii w tekst. W zbiorach tych spotykamy wprost wyrażone myśli o potrzebie etyczności literatury:

...Nigdy naprawdę nie marzęm, nigdy
nie żarły mnie wszy, nigdy nie zaznałem
prawdziwego głodu, poniżenia, strachu o własne życie:
czasami się zastanawiam, czy w ogóle mam prawo pisać

Nie ma tu oczywiście jednoznacznego wskazania na autora jako na jedyne go prawdziwego bohatera omawianych wierszy. Ale już zdecydowanie blisko autobiografii znajdziemy się podczas lektury *Dziennika zimowego z Tryptyku*.... Daty umieszczane w nim każdorazowo przed tytułami poszczególnych wierszy, nasycenie konkretem, nazwiskami, bezpośredniość wyznania, prywatna perspektywa – wszystko to sprawia, że liryka przejmując funkcję „dziennika intymnego”.

W latach 1986 i 1988 ukazały się dwa tomy poezji Stanisława Barańczaka, o których z całą pewnością możemy powiedzieć, że zawierają wiersze pisane już po wyjeździe autora z Polski w roku 1981. Łączy je

zatem perspektywa egzystencjalnego oddalenia twórcy od dotychczasowych żywiołów otaczających jego istnienie: od totalitarnego zniewolenia jednostki, od języka polityki, od perswazji agresywnej kultury masowej. Jest to również oddalenie poety od podkreślanej przecież w wierszach pokoleniowej wspólnoty, od własnego miejsca w życiu społecznym, od języka polskiego, od ojczyzny. Perspektywa emigranta walczącego o zachowanie własnej tożsamości sprawiła, że podmiot, autor i bohater dwóch „amerykańskich” tomów Barańczaka jest jedną i tą samą osobą. Odczuwamy to np. za sprawą swoistego „autografu” wpisanego w tekst wiersza:

Otrzyma pan natychmiast Mr Baranazack,,
czek na 10,000,000 dolarów;...

„Przepraszam, nie dosłyszałam nazwiska?... Banaczek?...”

Po paru tygodniach przyzwyczajają się ręka
do innej pisowni jedyńki i do nieprzekreślania siódemki,
nie mówiąc o opuszczaniu kreski nad „n” w podpisie.

Emigracja owocuje w poezji Barańczaka nie skrywanym autobiografizmem. Twórca wyrzucony poza przysługującą mu przestrzeń geograficzną, przestrzeń aktywności publicznej i przestrzeń języka, po przymusowym zerwaniu dawnych więzi, miast poszukiwać nici wiodących do wspólnoty, rozpoczyna snucie utwierdzających go w samotności refleksji. Z osamotnieniem tym zapoznajemy się w dwu planach czasowych: „dawniej” i „teraz”. Wyjazd z kraju był tylko zapalnikiem umożliwiającym prawdziwą eksplozję sprzecznych odczuć na temat charakteru więzi między jednostką a ogółem. Dwa plany czasowe wyznaczające przebieg przeżycia samotności w poezji Stanisława Barańczaka nakładają się na dwa wymiary przestrzenne,

w których daje się dostrzec obecność tego problemu. Pierwszy – poziomy (horyzontalny) obejmuje funkcjonowanie podmiotu-bohatera liry-cznego w realiach emigracyjnej codzienności. Drugi, jest w przypadku autora *Jednym tchem* wymiarem w tak bezpośredniej postaci dotąd nie spotykanym – to wymiar pionowy (wertikalny), wprowadzający do wierszy wątek religijno-metafizyczny. Poetą metafizycznym był Barańczak od zarania swojej pracy twórczej, zarówno wtedy, gdy przyjąć szerokie rozumienie terminu metafizyka, jak i wąskie – gdy mowa jest o rzeczywistości pozafizycznej, poznawczo nieweryfikowalnej.

Ale dla opisanego tego, co stało się w poezji Barańczaka po roku 1981 niezbędne staje się użycie przymiotnika „religijny” we wszystkich jego odmianach. Obserwujemy bowiem, zwłaszcza w *Widokówce z tego świata*, proces zakorzeniania się w Transcendencji, polegający na odrzucaniu i odnajdywaniu więzi religijnej. Bóg przywoływany w wierszach Barańczaka wydaje się w pierwszej chwili wpisywać w tradycję kartezjańską. Jest pierwszym poruszcycielem, zewnętrznym następnie i całkowicie nie związanym z losami świata. Przekonanie o istnieniu Transcendencji nie płynie tu z Objawienia, które jest niedostępne dla bohatera tomu. Bóg obecny w omawianych wierszach nie może być jednak, mimo filozoficznego raczej sposobu jego poznania, Bogiem świadomości filozoficznej, gdyż z ogólnego pojęcia przeistacza się w jakąś rzeczywistą, jednostkową egzystencję. O nasyceniu wierszy świadomością religijną świadczy m.in. zapis lęku i pokonywania lęku – gotowość, a nawet pragnienie poddania się metaforycznemu „prześwieceniu”, świadomość „różnicy”, dyktująca jednak przekonanie o podobieństwach w sytuacji Boga i człowieka, chęć sprostania boskiemu projektowi. Tym, co przede wszystkim zwraca uwagę, jest silnie uwydatniona w wierszach relacja „ja – Ty”, gramatyczny dowód osobowego, bezpośredniego spotkania z Bogiem, a przynajmniej dowód potrzeby uczestniczenia w takim spotkaniu.

Ewolucja poezji Stanisława Barańczaka dokonuje się z żelazną kon-

sekwencją. Widać to tym wyraźniej, gdy lekturę kolejnych tomów poprowadzimy w perspektywie zmagania poety z kluczową dlań tradycją romantyczną. W *Dzienniku porannym* nakreślony został program jednostkowego heroizmu wyrażony w duchu prometejskiej samowystarczalności człowieka – bohatera. Konsekwencje zrealizowania tego programu oglądamy na kartach *Ja wiem, że to niestuszne* i *Tryptyku*: zapis poetycki uzyskał w tych tomach etyczną sankcję. Poeta przyjął rolę „spiskowca” i „więźnia”. Dramatyczny ciąg dalszy takiej postawy znany jest w kulturze polskiej nazbyt dobrze: wygnanie. Przez Barańczaka – poetę traktowane jednak z Norwidowskim dystansem: „I nie używać słowa »wygnanie«, bo to nieprzyzwoicie i bez sensu”, „I skąd to urojone, uroszczone prawo do wygnania, / jakby nie było prawdą, że i tak nikt dziś wieczór nie zaśnie / na własnej Ziemi”.

W wierszach poety-emigranta na miejsce wygasłego w drugiej połowie lat siedemdziesiątych prometeizmu przychodzi poszukiwanie „ostatecznego układu odniesienia”:

...nie myśl, że nie jestem w stanie
wierzyć, żeś jest. W to nie wierz: jestem.

Ostatnie słowo wiersza czytane w kontekście poprzednich jest wyznaniem wiary: „jestem w stanie wierzyć”, „wierzę” – takie są jego sensy. Ale postawiono je w miejscu tak znaczącym (ostatnie słowo wiersza, ostatnie słowo tomu), że trudno obok tego faktu przejść obojętnie. Przypomina to jak myślę, że człowiek zachował pozycję Centrum w poezji Barańczaka i, nie ma żadnych wątpliwości, człowiekiem tym jest w gruncie rzeczy on sam: Stanisław Barańczak.

Pokolenie '68 „na wygnaniu”

Pokolenie '68

W polskiej krytyce literackiej najczęstszym terminem określającym ruch literacki przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jest Nowa Fala¹. W szczególności pojęcia tego używano w odniesieniu do debiutantów z lat 1968–1972. Większość spośród nich stanowili twórcy urodzeni w okolicach roku 1945, a więc reprezentanci jednego pokolenia. Stąd też wzięła się popularność konkurencyjnego wobec Nowej Fali terminu: pokolenie '68, w którym podkreślony został moment przeżycia krystalizującego świadomość omawianej formacji. Nowa Fala jest jednak terminem szerszym, obejmującym wszystkie nowe zjawiska w literaturze lat 1968–1976. Mieści w sobie twórczość wielkich indywidualistów tych lat: Ryszarda Milczewskiego-Bruno, Rafała Wojaczka, Jerzego Gizelli czy Józefa Barana; mieści zarówno folklorystyczny wystrój wierszy spod znaku „chłopskiego parnasizmu” grupy „Tylicz” (Adam Ziemianin, Andrzej Warzecha), wyznaczany takimi dominantami jak: natura, folklor, emocja, jak też wystrój kontestatorski,

¹ Do najciekawszych rozpoznań tej twórczości należą m.in.: T. N y c z e k: *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół Pokolenia '68*. Londyn 1985; M. S z u l c P a c k a l e n: *Pokolenie '68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*. Uppsala 1987; M. K i s i e l: *Strategia i poetyka Nowej Fali. Zarys problemu*. [w:] *Wokół 1968 roku*. Katowice 1992; B. T o k a r z: *Poetyka Nowej Fali*. Katowice 1990; L. S z a r u g a: *Nowa Fala*. [w:] idem: *Walka o godność. Poezja polska w latach 1939–1988*. Wrocław 1993. Por. też numer monograficzny: „NaGłos” 1991, nr 4.

zaczepnięty od amerykańskich poetów beatu i poetów z *Black Mountain College*, uzupełniony o lekturę dalekowschodniego haiku a obecny w wypowiedziach Tadeusza Ślawka, Andrzeja Szuby, Włodzimierza Paźniewskiego i Stanisława Piskora z grupy „Kontekst”.

Pojęcie Nowej Fali dotyczy zamkniętego okresu w życiu literackim. Pokolenie '68, choć posiada węższy zakres, jest terminem żywotniejszym. Poeta może wycofać się z uczestnictwa w grupowych wystąpieniach, odzegnać od związanych z konkretnym czasem historycznym programów i manifestów, zawsze jednak pozostanie reprezentantem swego pokolenia. Przypadek pokolenia '68 jest o tyle szczególny, że tzw. „wydarzenia marcowe” stały się momentem zwrotnym w twórczości również starszych niż debiutanci poetów. Dlatego też w okresie wkraczania tej generacji w świadomość czytelniczą z pokoleniem '68 identyfikować można: Krzysztofa Karaska (ur. 1937), Leszka A. Moczulskiego (ur. 1938) i Jarosława Markiewicza (ur. 1942), który debiutował wraz z poprzednim pokoleniem w roku 1965.

Twórczość pokolenia '68 wyrastała z niezgody na ówczesny porządek społeczny, była też wyrazem zaniepokojenia stanem kultury. Nadrzędnym postulatem uczyniono potrzebę docierania do prawdy, zbliżenia do rzeczywistości („nowy realizm”), jednocześnie przestrzegano przed uproszczoną aksjologią i twórczością poddającą się jednomyślnym odczytaniom. Swoisty populizm planu treści szedł tu w parze z elitarnością planu wyrażania. To, co publicystyczne stawało się tym, co artystyczne. Działo się tak w wierszach Jacka Biereżina, Lecha Dy-marskiego, Zdzisława Jaskuły, Witolda Sułkowskiego, Leszka Szarugi czy też identyfikujących się z pokoleniem: Marianny Bocian, Lothara Herbsta, Andrzeja Titkowa.

W obrębie pokolenia 68 współlistniały dwie główne tendencje artystyczne, które, dla wyrazistości i nieco upraszczająco, można utożsamić z dwiema najważniejszymi grupami poetyckimi. Stanisław Barańczak i Ryszard Krynicki z grupy „Próby” reprezentowali nurt ling-

wistyczny. Była to kontynuacja doświadczeń głównie Białoszewskiego i Karpowicza, tyle, że nastąpiło zdecydowane przesunięcie akcentu: język z „podejrzanego” zmienił się w „oskarżonego”. Polem demaskatorskich zabiegów przestał być system języka. Nowi poeci lingwiści zajęli się językiem jako dyskursem – językiem w użyciu, formami posługiwania się nim. Takie podejście zrodziło potrzebę zajęcia się mechanizmami manipulacji językowej, perswazją, itp.

Adam Zagajewski i Julian Kornhauser byli najważniejszymi przedstawicielami grupy „Teraz”, której przypisać można tendencję egzystencjalną i filozoficzną zarazem. W tej pierwszej zawiera się opis doświadczeń, druga stanowi ich konsekwencję. Konkret pretenduje w tej poezji do rangi symbolu, „zaangażowanie społeczne” ma zaowocować odkryciem wartości uniwersalnych, zmaganiom o prawdę towarzyszy poznawczy sceptycyzm. Pozostali poeci grupy „Teraz”: Wit Jaworski, Jerzy Kronhold, Jerzy Piątkowski i Stanisław Stabro z różnym nasileniem współtworzyli nurt egzystencjalno-filozoficzny w ramach pokolenia 68. Spotkanie tendencji egzystencjalnej i lingwistycznej nastąpiło natomiast w poezji Ewy Lipskiej.

Zaprezentowana tu w encyklopedycznym skrócie charakterystyka² odnosi się do dwóch odsłon Nowej Fali – odsłona pierwsza: lata 1968–1976 i odsłona druga: lata 1976–1981. Ta ostatnia data wyznacza ostateczny koniec okresu Nowej Fali i określa jednocześnie początek zdecydowanych, choć niewątpliwie ewolucyjnych, przemian poszczególnych indywidualnych poetyk jej reprezentantów. Wyodrębnienie lat 1976–

² Szerzej piszę o tym m.in. w książce: *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*. Katowice 1992 (rozdział IV „Pokolenie”); oraz w artykule: *Pokolenie '68. Wybrane zagadnienia języka artystycznego*. [w:] *Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Red. K K r a s u s k i Katowice 1994.

1981 wymusza na historyku literatury jedynie specyfika życia literackiego, które w reakcji na posunięcia cenzury wytworzyło w owym czasie dwa obiegi wydawnicze, czytelnicze i opiniotwórcze – oficjalny i „podziemny”. W dziedzinie rozwiązań artystycznych nie przyniosło to jednak, w przypadku interesującej nas generacji, istotnych zmian jakościowych. Zmiany takie będzie można zaobserwować w latach osiemdziesiątych. Spostrzeżenie to dotyczy w jednakowym stopniu wszystkich najciekawszych twórców pokolenia '68. Szczególnie pociągająca wydaje się jednak obserwacja poetyckich losów tych spośród „marcowej” generacji, którzy po roku 1981 znaleźli się poza krajem.

Wobec roli emigranta

Spośród twórców zaliczanych do czołówki pokolenia '68, z różnych powodów, stałe miejsce zamieszkania zmienili po roku 1981: Stanisław Barańczak, Jacek Bierezin, Witold Sułkowski, Leszek Szaruga, Adam Zagajewski. Barańczak 1 kwietnia 1981 roku objął etat wykładowcy *Harvard University*; Bierezin we wrześniu 1982 roku został urlopowany z obozu internowania, aby mógł towarzyszyć poetce – Ance Kowalskiej w jej wyjeździe na leczenie do Francji; Sułkowski od 1982 roku współredagował ze Stanów Zjednoczonych londyńską edycję „Pulsu”; Szaruga, którego rodzice na stałe mieszkali w Berlinie Zachodnim zdecydował się pozostać tam w roku 1985, po śmierci ojca Witolda Wirpszy; Zagajewski już w latach siedemdziesiątych przebywał jako stypendysta przez dłuższy czas w Berlinie i Paryżu, dokąd wyjechał ponownie w grudniu 1982 roku. Rozważania dotyczące ich twórczości poza krajem muszą zostać zamknięte datą graniczną roku 1989. Przełom polityczny niosący m.in. prawo swobodnego podróżowania oraz prawo wyboru miejsca zamieszkania sprawił, że poezja wymienionych wcześ-

niej autorów straciła po tej dacie aspekt interesujący w ramach prowadzonych tu podsumowań³.

Lata 1981–1989 w twórczości przywoływanych tu reprezentantów pokolenia '68 stanowią okres nieustannych prób definiowania własnej tożsamości. Na tym tle rodzi się znamieny spór o słowa. Jest to bowiem generacja, która podążając śladem najznakomitszych pisarzy emigracyjnych, bynajmniej nie postrzega w jednoznacznych kategoriach sytuacji swego oddalenia od kraju. Podobnie niejednoznaczne są oceny tej sytuacji z zewnątrz, spoza pokolenia. Większość opracowań polskiej literatury emigracyjnej bezpiecznie nie wykracza poza rok 1980. Z drugiej strony, np. dla przedstawicielki emigracji wrześniowej, Marii Danilewicz-Zielińskiej, nie ulega wątpliwości, że po roku 1981 mamy w życiu literackim do czynienia ze zjawiskiem nowej emigracji⁴. Widoczna jest ona głównie w takich ośrodkach jak: Berlin Zachodni, Rzym, Nowy Jork, Londyn i Paryż, głównie za sprawą nowo powstałych instytucji literackich.

Berliński „Pogląd”, funkcjonujący pod tą nazwą od października 1982 roku, stał się najważniejszym pismem polskiej, „solidarnościowej” emigracji w RFN. Obok pisma funkcjonowała seria wydawnicza, która przyniosła m.in. edycje tomów poetyckich i krytycznoliterackich Leszka Szarugi i powieści Chrystiana Skrzyposzka *Wolna Trybuna*. Na początku lat osiemdziesiątych w Berlinie istniały jeszcze dwa inne pisma: „Archipelag”, który miał charakter pisma literackiego oraz „Przekazy” – wydawane przez poetę z Gdańska, Krzysztofa Kasprzyka, który w 1984 roku wyjechał do Kanady. Do Londynu przeniosła się z kraju redakcja

³ Jacek Bierezin zmarł tragicznie w Paryżu w roku 1993. Leszek Szaruga jest od roku 1992 pracownikiem naukowym Uniwersytetu Szczecińskiego.

⁴ Por. M. Danilewicz-Zielińska: *Orzech trudny do zgrzyzienia*. „Teksty Drugie” 1990, nr 1.

„Pulsu”, przy którym powstało również wydawnictwo. Po roku 1981 rozkwitły również inne londyńskie inicjatywy: istniejący od 1973 roku „Aneks”, w którym publikowali m.in. Barańczak i Zagajewski oraz wydawnictwo „Polonia Book Fund”, w którym utworzono znakomitą serię *Wokół literatury*. W Paryżu rozpoczynają działalność przeniesione z Lublina, katolickie „Spotkania” oraz ich następca „Libertas”, ukazuje się miesięcznik „Kontakt”, z działem kulturalnym prowadzonym przez Jacka Bierezina, wreszcie w roku 1983 ukazuje się pierwszy numer „Zeszytów Literackich” – pisma o niemal pokoleniowym charakterze, współredagowanego m.in. przez Barańczaka i Zagajewskiego.

Mimo oczywistego faktu uczestnictwa w kulturze emigracyjnej, rozbudowywania i odświeżania jej instytucji, przedstawiciele pokolenia '68 w pozapoetyckich wypowiedziach unikali ujmowania swojej sytuacji w kategoriach emigracyjności. „Byłem tam, bo musiałem”, „nigdy nie miałem szansy znalezienia się w sytuacji »prawdziwego emigranta«” – mówi o swoim „siedzeniu w Berlinie” Leszek Szaruga⁵. Adam Zagajewski zapytany czy uważa się za emigranta politycznego odpowie, że „nie bardzo czuje się jednym z takich emigrantów”. Dalej powie, że wraz z prawdopodobnym rozwojem sytuacji politycznej „mit emigracji” zredukuje się dlań całkowicie: „Jest mnóstwo ludzi np. Amerykanów w Paryżu, którym nie przychodzi wcale do głowy, że są emigrantami, po prostu mieszkają w Paryżu”⁶.

Stanisław Barańczak, analizując własną sytuację podkreśla niedoskonałość języka. W dyskusji *Pisarze na wygnaniu*⁷ odrzucił słowo „emigrant” na rzecz słowa „wygnaniec”. Powtórzył później podobną argu-

⁵ „Kresy” nr 6, 1991.

⁶ „Gąbka” nr 5, 1990.

⁷ „Vacat” z. 25, 1985. Por. S. B a r a ń c z a k: *Kto jest dysydentem?* [w:] idem: *Poezja i duch Uogólnienia*. Kraków 1996.

mentację mówiąc o sprzecznościach tkwiących w jego przypadku: „emigrant to ktoś, kto świadomie wybiera wyjazd na stałe z kraju – ja natomiast wyjeżdżałem w 1981 na trzyletni kontrakt z Harvardem, z zamiarem powrotu; emigrację narzucił mi stan wojenny i polskie władze konsularne, które w 1983 oznajmiły nie pytane, że nie przedłużą mi paszportu”. I dalej w tym samym wywiadzie: „emigrant to ktoś odcięty od kraju – ja natomiast nigdy nie byłem od niego odcięty (przynajmniej nie w sensie duchowym, a tylko ten tak naprawdę się liczy)”⁸.

Od artykułowania podobnych sprzeczności nie jest również wolna poezja przywoływanych twórców, choć w tym wypadku droga historycznoliterackiej analizy pozwala ujawnić diagnozowanie własnej egzystencji skrajnie odmienne od obecnego w wypowiedziach dyskursywnych.

Zacząć należy od wskazania tezy obecnej po roku 1981 w twórczości wszystkich poetów „nowej emigracji”: Polska jest więzieniem. Stanisław Barańczak podkreślił w *Przywracaniu porządku*, że „tyle po drodze zasieków kolczastych”. Jacek Bierezin powie bardziej wprost: „klatka Polski” i „Listy z Kraju są jak listy z więzienia / Trzeba czytać je trzy razy / głównie między wierszami”. W wierszach Leszka Szarugi Europa to „wielki spaceriak” przeciwstawiony „ciasnej celi ojczyzny”. W wierszu *Wigilia '81* Adama Zagajewskiego „Nawet święta mogą stać się więzieniem” – „święta” zdają się tu ewokować obraz Polski. Po zapoznaniu się z takimi konstatacjami ujrzenie interesujących nas poetów w rolach emigrantów wydaje się łatwiejsze.

Nowa sytuacja wymaga od artysty odpowiedzi na pytania dotyczące jego tożsamości. Problem „utruty imienia” wymienił Czesław Miłosz

⁸ „Brulion” nr 13, 1990. Por. również S. B a r a ń c z a k: „Emigracja”: co to znaczy? [w:] idem: *Poezja i duch...*

w *Notach o wygnaniu*⁹ jako podstawowy dla wczesnego etapu emigracji. W amerykańskich wierszach Barańczaka autograf wpisywany w tekst pozwala odnieść się do tego zagadnienia z ironicznym dystansem: *Mr Baranazack, ... Banaczek?*, nie przekreślanie kreski nad „n” w podpisie. Odnotowywanie tych przeinaczeń nie służy raczej rozbawieniu czytelnika, a pojawia się tu w zastępstwie dramatycznych pytań stawianych bardziej bezpośrednio np. przez Adama Zagajewskiego w wierszu *Gotyk*: „kim jestem, nagle poddany innemu ciśnieniu [...] Kim jestem [...] gdzie jest moje imię, kto chce je zabrać, kto chce stracić tak jak wiatr strąca czapkę z głowy?”.

Przeżywanie emigracji jest w dużej mierze równoznaczne z przeżywaniem samotności. Dla poetów pokolenia '68 nie oznacza ona bynajmniej cierpienia. Stanowi wręcz rodzaj zaskakującego odkrycia. Jest to samotność doceniona przez artystę po latach kolektywnego bytowania w świecie polityki. W wierszu Zagajewskiego prowadzi to do następującej oceny przeszłości:

W liczbie mnogiej żyłem, żyliśmy
w liczbie mnogiej, wśród obcych sobie
przyjaciół i przyjaznych wrogów,
tak rzadko sam, sami, tak mało
samotności w tak samotnym
kraju.[...]

Samotność jako nowe, emigracyjne doświadczenie doprowadza w poezji Stanisława Barańczaka do rewizji przeszłości. Z retrospektyw-

⁹ Cz. Miłosz: *Noty o wygnaniu*. [w:] idem: *Zaczynając od moich ulic*. Paryż 1985. Pierwodruk: „Kultura” 1981, nr 3.

nich wierszy, takich jak np. *Atlantyda* czy *Grudzień 1976* wylania się obraz artysty odczuwającego potrzebę samotności, potrzebę ochrony intymności, ochrony własnej sztuki przed ciężarem uczestnictwa w zbiorowości. Wtedy zwyciężyła jeszcze „solidarność”, życie zatriumfowało nad poezją. Inaczej będzie *Po latach na patriotycznej mszy*, czy też podczas *Mszy za Polskę w St. Paul's Church* w grudniu 1984 roku. Doświadczenie samotności zjawia się tu co prawda nagle, jest wynikiem nieznajomości rytuału, i może być odczuwane nawet jako doskwierające, ale zdaje się tylko utwierdzać w artyście świadomość nieuniknionego oddalenia od „wspólnoty”, konieczność dystansu.

W poezji Adama Zagajewskiego obok przeżycia samotności rolę emigranta wypełnią zachowania przywołujące inne klasyczne motywy literatury wygnańczej. Obraz świata w ciągłym ruchu, obrazy przemieszczania się pociągami, samolotami, okrętami składają się na motyw pielgrzymowania i podjęcie toposu *homo viator*. Często wiąże się on ze stałą gotowością do przyjęcia losu wygnańca. „Trzeba było / pakować się w pośpiechu i jechać dalej, / na wchód albo na zachód, rysując mapę / trasę ucieczki” – czytamy w wierszu *Błyskawice*. Obraz pakowania się w pośpiechu pojawia się również w wierszu *Jechać do Lwowa*, w którym zhiperbolizowany zostaje motyw tułactwa: „dlaczego każde miasto musi stać się Jerozolimą i każdy człowiek Żydem”.

Zagajewski objawia się jako klasycznie emigracyjny poeta w nostalgicznej tęsknocie do utraconych miast. Przede wszystkim będzie to arkadyjska idealizacja Lwowa – miasta, jak sam powie, „wyprojekowanego z rodzinnej mitologii”¹⁰. W wieczności zatrzymany został przez twórcę również obraz Krakowa. Miastom utraconym poeta-wygnaniec przeciwstawia „obce miasta”: „w obcych miastach oglądamy

¹⁰ „Gąbka” nr 5, 1990.

dzieła dawnych mistrzów”, „w obcych miastach pozostaniemy, jak drzewa, jak kamienie”, „w obcych miastach jest radość nieznana”. Utracone miasta służą w tej poezji ukazaniu funkcjonowania pamięci. To rzecz jasna typowa pamięć pisarza-emigranta, raz pękająca od nadmiaru ewokowanych obrazów, ludzi, zdarzeń, raz z kolei usilnie zmagająca się z nic nie znaczącym szczegółem, detalem. Ten drugi model jest charakterystyczny zwłaszcza dla poezji Stanisława Barańczaka. W odróżnieniu od Zagajewskiego nie stara się on zbudować jakiegś mitologicznej całości. W wierszach autora *Atlantydy* pamięć uobecnia się dzięki fragmentom, okrucinom rzeczywistości, takim jak np. gałka kranu, o której nie wiadomo, czy była „porcelanowa czy mosiężna”.

Wbrew zatem różnorakim próbom dystansowania się od swojej emigracyjności poeci pokolenia '68 nie uniknęli w swej twórczości toposów i tematów znamienych dla literatury emigracyjnej, nie uniknęli również przyjęcia roli czy może raczej strategii emigranta. Istnieje jednak potrzeba dalszego dookreślenia sensu tego słowa. Punktem dojścia omawianej poezji jest bowiem uniwersalizacja wygnania. „Jedyną granicą będzie szlaban śmierci” – pisze Zagajewski, co możemy uznać za najdoskonalszą definicję interesującego nas pojęcia. Samotność, obcość, wygnanie stają się tu figurami z jednej strony symbolicznymi, o wyraźnie biblijnym rodowodzie, z drugiej strony są jednak bolesną rzeczywistością. „Niewidzialne rzemiosło wygnania” z wiersza Barańczaka nie jest jednak przywilejem wybranych, lecz losem powszechnym, na co zdaje się wskazywać następujący fragment jego utworu:

I skąd to urojone, uroszczone prawo do wygnania,
jakby nie było prawdą, że i tak nikt dziś wieczór nie zaśnie
na własnej Ziemi.

Wobec własnych poglądów.

Poezja Barańczaka i Zagajewskiego pisana w sytuacji oddalenia od kraju napełniła się nowymi, znamiennymi dla „literatury wygnańczej” wątkami i motywami. Było to zjawisko na swój sposób nieuniknione. Poeci pokolenia '68 wpisali się w tradycję literatury emigracyjnej, chociażby przez polemiki i negacje ukształtowanych przez nią wzorców. Jednak koncentracja uwagi na tym właśnie zagadnieniu prowadziłaby do powstania opisu marginalnego. Opis taki informowałby tylko o warunkach rzeczywistości, w jakich powstaje poezja i źle by to o niej świadczyło, gdyby wyłącznie do owych warunków dała się sprowadzić.

Analiza tematu „wzgnania” czy „emigracji” w zasadzie nie pozwoli dowiedzieć się niczego o istocie tworzonej przez Barańczaka i Zagajewskiego po roku 1981 poezji. Jeśli chcemy odkryć ewentualne przemiany, jakie mogły zajść w ich twórczości pod wpływem oddalenia, musimy zwrócić się w stronę takich pytań, jak np. czym w obecnej chwili jest dla nich poezja, jak teraz widzą rolę artysty w społeczeństwie, jaki jest w dalszym ciągu sens pisanie wierszy?

Właściwe wydaje się w tym miejscu przypomnienie wypowiedzi programowych sprzed okresu emigracji. Pokolenie '68 pozostawiło po sobie całkiem sporo twórczych manifestów i deklaracji. Dwa spośród nich wyróżniały się zasięgiem i charakterem — były to książki: *Nieufni i zadufani* Stanisława Barańczaka (Wrocław 1971) oraz *Świat nie przedstawiony* Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego (Kraków 1974).

Zbiór szkiców krytycznoliterackich Barańczaka rozumiany jako manifest literacki czytać należy łącznie z tekstem dołączonym do wierszy z tomu *Jednym tchem* a zatytułowanym *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej*. Poezja „powinna być nieufnością” napisał Barańczak w tym ostatnim, a w *Nieufnych i zadufanych* wyjaśnił, że chodzi o postawę romantyczną, nieufność wobec rzeczywistości, której pochodną ma być

krytyczna, demaskatorska wobec świata i samej siebie literatura. Jej celem nadrzędnym staje się „oczyszczenie drogi” prawdzie, jako najwyższej wartości. Przykłady pozytywnych realizacji takiej postawy wywiedzione zostały przez Barańczaka z nurtu poezji lingwistycznej. Miała ona, przez swą nieufność oraz indywidualizm myślowy sprostać zadaniu zderzenia ze światem oficjalnego „masek pozorów”.

Świat nie przedstawiony Kornhausera i Zagajewskiego był manifestem „nowego realizmu”, pojmowanego jako pewna ogólna właściwość kultury wraz z odpowiadającą jej postawą duchową. Najważniejszym zadaniem literatury powinno stać się „przedstawianie świata”. Kontakt z rzeczywistością pozwoliłby osiągnąć: „pozycję zerową literatury”, a więc nie byłby celem samym w sobie, lecz tylko koniecznym warunkiem normalnego funkcjonowania kultury. Po opisie rzeczywistości, którego, zdaniem autorów książki, brak w całej powojennej literaturze polskiej, miałoby nastąpić rozpoznanie świata wartości. Naczelną zasadą literatury powinno stać się „mówienie wprost”, bez uciekania się do kostiumów fikcji, stylizacji czy alegorii. Wymowę symbolu miałyby zastąpić mowa konkretna. Funkcja estetyczna czyniłaby w imię społecznych powinności literatury wyraźne ustępstwa na rzecz funkcji poznawczej.

Zagajewski po roku 1981, w zbiorze esejów *Solidarność i samotność*, surowo ocenił swą programową książkę: „stanąłem — pisze — w szeregu Katonów; tych, którzy wiedzą, jaka powinna być literatura i bezwzględnie tego wymagają od innych, od wszystkich. Cóż to za dyktatura! I jaka chytra — odwołuje się do pojęć i haseł, które tylko człowiek pozabawiony sumienia mógłby zakwestionować. Bo tu zawsze mówi się o Odpowiedzialności, Zbiorowości, Wiedzy, Poznaniu, Historii i rozumieniu Rzeczywistości”¹¹. Równie surowo osądził Zagajewski zjawisko

¹¹ A. Zagajewski: *Solidarność i samotność*. Paryż 1986, s. 54.

Nowej Fali: „wyrosła z jednego podstawowego tonu, tonu sprzeciwu, rebelii. Odkrycie wartości i siły słowa »nie« na długi czas wyznaczyło kierunek rozwoju tej poezji. Teraz widzę coraz wyraźniej, do jakiego ograniczenia muzyki to prowadzi”¹².

Barańczak nie ocenia swych dokonań sprzed okresu emigracji aż tak jednoznacznie: „nieufność — mówi w jednym z wywiadów — wydaje mi się do dziś istotą poezji, przynajmniej takiej poezji, jaka spełnia dla człowieka zadania nie dające się spełnić przez żadną inną dziedzinę ludzkich wypowiedzi”¹³. „Moją ambicją — powie również w tym samym miejscu — było zawsze pisanie, owszem »poezji protestu«, ale takiej, aby protest obejmował jednocześnie wszystko, z czym człowiek w swej egzystencji nie potrafi się pogodzić, na co nie może przystać”. Przeczytajmy dla pełni obrazu, fragmenty jeszcze jednej samooceny, dokonanej na podstawie własnych wystąpień programowych oraz wypowiedzi krytyków. „Ten jednoznaczny Barańczak — mówi Barańczak — przedstawiał się jako ktoś, kto chciał wykorzystać pewne naturalne i swoiste właściwości poezji (takie jak indywidualny punkt widzenia, skłonność do konkretnej wizji czy wyczulenie na pułapki języka) do wzmożenia duchowego oporu jednostki przeciw temu głównemu zagrożeniu XX wieku, jakim jest (była?) *pokusa totalitarna*. Był więc, inaczej mówiąc, poeta, który swoją poezją chciał przede wszystkim zmienić coś w konkretnym i historycznym świecie, jaki go otaczał”¹⁴. Manifestowanym z oddalenia potwierdzeniem własnego programu poetyckiego była również ułożona przez Barańczaka obszerna *Antologia poezji świadectwa i sprzeciwu (1944–1984)*¹⁵, poszukująca w twórczości 59 poetów krajowych i emigra-

¹² *Ibidem*, s. 66.

¹³ „NaGłos” nr 4, 1991.

¹⁴ „Brulion” nr 13, 1990.

¹⁵ *Poeta pamięta*. Londyn 1984.

cyjnych (od Wierzyńskiego do Polkowskiego) „pamięci epoki”.

Przed i po. Ewolucje.

Słowa *Przed i po* w książce krytycznej Stanisława Barańczaka o tym właśnie tytule¹⁶ dzielą lirykę krajową na pisaną „przed” i „po” Grudniu 1981. Sprawdźmy zatem obecnie, czy wyznaczona ową datą granica, ma jakieś głębsze uzasadnienie w przypadku twórczości czołówki pokolenia '68, która to twórczość, obiektywnie ujmując, po „Grudniu” przestała być twórczością krajową.

Lektura emigracyjnych tomów Stanisława Barańczaka pozwala dostrzec konsekwencję, z jaką ewoluuje jego poezja. Widać je w kilku planach. Najwyraźniej rzecz jasna w biografii bohatera lirycznego, który z romantycznego poety śniącego tylko o rewolucyjnej przemianie świata musi, chcąc pozostać w zgodzie z własnym sumieniem i programem etycznym swojej twórczości, przeistoczyć się w „spiskowca” i „więźnia”. Znanym z polskiej historii ciągiem dalszym takiej biografii jest oczywiście „wygnanie”. Na zarysowaną tu skrótowo ewolucję bohatera lirycznego nakładają się przemiany planu światopoglądowego. Zachowując jednostkowy punkt widzenia oraz reprezentując niezmiennie indywidualistyczną postawę, poezja Barańczaka przeszła od pochwały heroizmu o cechach prometejskich, przez poszukiwanie „solidarności”, do przekonania o obecności jakiegoś „ostatecznego” czy „Absolutnego Punktu Odniesienia”, który obok ludzkiej zbiorowości i realnego świata staje się ważnym partnerem poetyckiego dialogu.

W poezji Stanisława Barańczaka pisanej po roku 1981 zmienia się

¹⁶ Londyn 1988.

bardzo wiele: od sytuacji egzystencjalnej podmiotu twórczego poczynając a na wyborach ideowych skończywszy. Pomiedzy tym można jeszcze poruszyć aspekt formalny i wskazać np. na niespotykane dotąd zdialogizowanie czy udratyzowanie tekstu, które jest odpowiedzią na częsty motyw realnego, wyobrazonego, bądź duchowego spotkania z człowiekiem, Bogiem, śladem przeszłości, Naturą, itp. Omawiając plan językowy należy zauważyć zaskakujące, w przypadku poety żyjącego z dala od kraju, otwarcie wiersza na żywioł kolokwialny.

Nie są to jednak wszystko zupełnie nowe cechy poezji Barańczaka. W oczach czytelnika pozwolił im się uwyraźnić kontekst amerykańskiej rzeczywistości, czyli to, co dla istoty tych wierszy ma najmniejsze znaczenie, proporcjonalnie do tego, jak niewielkie znaczenie miała publicystyczna rekwizytoria wierszy „krajowych”. Zmianom nie uległy bowiem fundamenty, na których budowana była ta poezja już przed rokiem 1981:

— impuls niezgody na zastany porządek świata, zarówno uwarunkowany historycznie, jak i egzystencjalnie: *nigdy bym nie przypuścił* (1972), *to się nie mieści w głowie* (1977), *i nikt mnie nie uprzedził* (1980), *nie przyjmuję tego do wiadomości* (1982), *a jeśli nawet nie* (1988);

— irracjonalna wiara w to, że pisanie wierszy ocala przed nicością: *całym mózgiem po stronie stron zapisanych* (1972), *to, co jest wierszem nie do pomyślenia [...] staje się wzrokiem nie do oślepienia* (1977), *na zawsze zapiszę tę kreskę na tęczęwce, zmarszczkę w kącie ust* (1982), *co mam powiedzieć – wierzę – będzie powiedziane* (1988);

— niechęć do abstrakcji i ogólników, wyrażająca się w przywoływaniu szczegółów, detali, konkretów, które sprawiają, że przekaz poetycki nie jest głosem Anonima, lecz zapisem indywidualnego, rzeczywistego doświadczenia.

Ewolucja w poezji Adama Zagajewskiego po roku 1981 oznacza zmianę obiektu poetyckiej analizy. Rzeczywistość zatracająca o totalitaryzm stanowiła podstawowe wyzwanie dla wierszy z tomów *Komu-*

nikat, Sklepy mięsne i List. Odpowiedzią było słowo „nie”. Emigracja, która dla Zagajewskiego jest synonimem „dojrzałości intelektualnej”¹⁷ umożliwia wprowadzanie do wierszy innej rzeczywistości, tzn. takiej, która wyzwala słowo „tak”. Zmiana postawy podmiotu twórczego wydawać się zatem może dość gwałtowna: od buntu i protestu do akceptacji i afirmacji. W istocie nie ma pomiędzy tymi dwoma zachowaniami żadnej sprzeczności, gdyż związane są one z dwoma odmiennymi spojrzeniami. Pierwsze — kieruje się na: *łzy, które biorą udział w życiu publicznym, ligę piłkarską, pijacki bełkot, dowód osobisty i książeczkę wojskową, plany i sprawozdania*. Drugie spojrzenie ogarnia natomiast: *bryłę katedry w Beauvais, obraz Vermeera, widok Delf i dzikie czereśnie*.

Dawniej Zagajewski miał ambicje przedstawienia świata, a ściślej: przedstawienia prawdy. Źródłem tej ambicji był sprzeciw wobec totalitarnej rzeczywistości, ale przecież w jego wierszach nie chodziło wyłącznie o prawdę na temat ustroju totalitarnego, a o takie zagadnienia jak: śmierć, samotność. Dochodzenie do prawdy o tych ogólnych pojęciach odbywało się na drodze analizy elementów realnego świata. Mówiła ona o potencjalności i wymienności bytu oraz o względności rzeczywistości.

Omawiając poezję Zagajewskiego po roku 1981, można parafrazując jego słowa powiedzieć, że „to, co zdarza się naprawdę, nie zwraca już uwagi poety”. Temat śmierci, miłości czy samotności przestaje być obecny w wierszach jako wynik kontaktu, starcia się poznającego podmiotu ze światem fizycznym. Ucieczka przed pułapką anielskości, jaką miałyby kryć w sobie postawa antytotalitarna, o czym wyczerpująco pisze Zagajewski w eseju *Solidarność i samotność*, kończy się w jego własnej poezji przeprowadzką do lepszego świata, świata, któremu można powiedzieć

¹⁷ „Zeszyty Literackie” nr 37, 1992, s. 140.

„tak”. To przede wszystkim świat wytworów duchowych, książek, teorii filozoficznych, utworów muzycznych, obrazów, dzieł architektury, to również świat idealizowanej przyrody oraz idealizowanej przeszłości. W tym meta-świecie Adama Zagajewskiego obowiązują jednak wcześniej, i w innej rzeczywistości odkryte reguły:

Stałem w milczeniu przed ciemnym obrazem,
przed płótnem, które mogło zamienić się
w płaszcz, koszulę, w chorągiew,
lecz stało się kosmosem [...]

W zakończeniu tego wiersza, które jest równocześnie zakończeniem tomu pt. *Płótno* przeczytamy, że *to płótno mogło być całunem także*.

Zarówno poezje Zagajewskiego, jak i Barańczaka, pisane ze świadomością emigracyjną zmieniają się w sposób istotny. Każda jednak w inny sposób, choć każda w jednakowym uzależnieniu i od nowej sytuacji, i od własnych korzeni. Nowa sytuacja wprowadza do wierszy Barańczaka nieznane uprzednio rekwizyty, wśród których jednak porusza się, konsekwentny w swym stosunku do rzeczywistości i do poezji, ten sam, co dawniej – człowiek. W przypadku Zagajewskiego zmiany wydają się iść znacznie dalej – nowy świat to już nie tylko rekwizyty, lecz przenosiny w inny wymiar rzeczywistości, wynikające z potrzeby przeformowania własnej osobowości. O ile amerykańskie wiersze Stanisława Barańczaka przyniosły jedynie rozwinięcie formułowanego w latach siedemdziesiątych programu, któremu to pozostały w istocie zaskakująco wierne, o tyle nowym propozycjom poetyckim Adama Zagajewskiego towarzyszyły gesty zdecydowanego odcięcia się od własnej przeszłości artystycznej. W tym kontekście cytowany wcześniej wiersz z tomu *Płótno* trzeba uznać za swoiste Nowej Fali „za grobem zwycięstwo”.

Barańczak pozostał na emigracji poetą dramatu konsekwentnie dopisującym jego kolejny akt, natomiast Zagajewski – poetą sceny, która jednak z realistycznej stała się sceną „teatru snów”.

Od Grudnia do Sierpnia — Stanisław Barańczak jako poeta.

Grudzień 1976

Na przykład Krawczyk Olgierd (bo w takim szyku, z tym szykiem
zwykł się przedstawiać naszym spłoszonym żonom: „Krawczyk
Olgierd, całuje rączki”, staromodne trzaśnięcie obcasów),
pamiętasz, no, ten, co to wciąż był ofiarą szykan
w swojej zajezdni czy gdzie to było — w Zakładach Naprawczych
Taboru Kolejowego?, szczególnie później, od czasu

afery z ulotkami; wiesz, ten bez górnych siekaczy,
w wiecznej kurtce z zielonej dermy, z baczkami na cały policzek;
ten, co to zawsze musiał najpierw się rozsiaść, rozetrzeć
w popielniczce żółkłego peta, przedmuchać jak się patrzy
szklaną lufkę, pogadać przez pół godziny o lidze
piłkarskiej i polityce, zażawieć w pokoju powietrze

jednym i drugim „Klubowym”, wypocić parę herbat,
zrelacjonować szczegóły najnowszego z przesłuchań czy pobić
(przedłużać te opowieści, jakby na zapas, na przyszłość:
siedziałem jak na szpilkach — na biurku czekał George Herbert,
porzucony w pół rymu, ale co było robić,
Krawczyk Olgierd miał nad nim tę niewątpliwą wyższość,

że był żywy, posiniaczony, niezwłoczny): dopiero potem zaczynał pakować numery gazetek we flanelowe zanadrze. Stary kawaler, mieszkał na Górczynie, kątem u matki. Rewizje, doby w aresztach – było także parę zatrzymań po wyjściu od nas, pod blokiem, ale w takich momentach zawsze umiał się sprytnie wyłgać i nigdy nie było wpadki:

na przykład on. Chrzest kurtki, czerń smaru czy farby wokół paznokcia kciuka, gdy gruntownie gniótl niedopałek. Co miałem powiedzieć istnieniu, które było Krawczykiem Olgierdem: „Jesteś sam, twoje skargi, protesty i tak tłumi martwy kłosz ciszy nad tobą, nad globem: podnieś wzrok?” Nie umiałem, nie było na to wspólnych słów. Tylko te płytsze, umowne, oględne,

to, co się w takich sytuacjach mówi, co się bąka znad kartki, na której długopis notuje detale – uchwytnie, podatne zwykłego zła, krzywd prostszych niż tamta, choć nie mniej rzeczywistych, jakieś: „Spokojna głowa; nie ma się co martwić”; jakieś: „Dam znać gdzie trzeba; zamieścimy w »Biuletynie« notatkę”; jakieś, z bezradną wiarą: „Poradzimy sobie z tym wszystkim”.

Sierpień 1988

*... Wystukiwałeś wierszy mych rytm; gdy w nim zblądzę
Dziś o kulawość strofy twoją śmierć posądzę:
Utrata palca (wybacz, że w żalobne smutki
Pcham kalambur) wiersz stworzy o stopę za krótki ...*

Thomas Randolph (1605–35)
Na utratę małego palca

Ten sierpień przejdzie do historii meteorologii.

The Boston Globe

Ten sierpień przejdzie, już przeszedł do historii mojego ciała
jako epoka mokrych koszul, pod którymi skóra nie wiedziała
czy skrapla się na niej pot, czy rekordowa wilgotność powietrza;
czas, gdy przez błękit smogu drwiła z płuc zwierciadlana powierzchnia
Hancock Tower, wzniosłej żyletki postawionej na sztorc w środku miasta;
gdy uszy chłoneły chłodne, kompetentne łkanie syren, gumista
od upału jezdni w Roxbury utrwałała ślad po dotyku
opon karetki, a w środku młodociany handlarz narkotyków,
trafiony w brzuch serią z Uzi, szarzał pod maską tlenową,
pędząc w banalny, jedyny los, jaki ktoś mu planował;
gdy w oczach, wpatrzonych w ekran, punktowane uśmiechem spikerki
płonęły samoloty na pasach, wytryskały znad miast fajerwerki,
groził powodzią Ganges, ścisnął dłonie kandydat, trąkotał
komik w reklamie Toyoty, narastała sytuacja strajkowa
w Polsce, afrykański dyktator na trybunie stoszył epoety;
gdy na gołym, wilgotnym kolanie tłumaczyłem fraszkę poety,
który trzy i pół wieku wcześniej zegnał swój mały palec,
ucięty w karczemnej bójce; gdy w każdej sekundzie ospale
toczyły się wody rzek, krew krążyła w miliardach krwiobiegów,
nad wszystkim, jeśli istniał, czuwał niewidzialny opiekun
lub tylko obserwator, nie wiem; czas, gdy pod stopą rozprażał
się chodnik, gazety pisały o znajdujących na plażach
odpawkach ze szpitali, o przemianach w klimacie globu;
gdyśmy konali, jak zwykle, w katastrofach, na raka, z głodu;
gdy któregoś dnia, pod prysznicem, obracając w głowie zmienianą
bez końca pointę przekładu, wybrałem: „...widzę z niemałą
udręką: / Trzeba będzie na własny palec machnąć ręką”;
gdy włączaliśmy klimatyzację, biliśmy kolejny rekord,
mdleliśmy na torturach, przesładował nas motyw z kwartetu
e-moll Mendelssohna, poranek powierzał nas otwartemu
oknu słońca, ze skrzynek wyjmowaliśmy listy i kartki,

strzelał do nas patrol graniczny, całowaliśmy delikatny
puch na karku, zastawki otwierały się miarowo w sercu,
gdy przez każdy moment i miejsce przewlekała się nitka sensu,
którego nie chcieliśmy dociec, a na naszych przegubach ucięty
palec Thomasa Randolpha wystukiwał bezgłośnie akcenty.

Widokówka z tego świata

i inne rymy z lat 1986–1988. Paryż 1988.

Od Grudnia do Sierpnia. Owe „od – do” wypada uściślić, bo choć w polskim kalendarzu trudno w ogóle o jakieś neutralne miesiące, to chyba dwa przywołane są bezsprzecznie najbardziej uwikłane w historię ostatniego ćwierćwiecza, a przez to obciążone znaczeniami symbolicznymi. Relację między nimi określa ostry kontrast. Jego skalę wyznacza np. czas od „krwawego” Grudnia ’70 do niosącego nadzieję Sierpnia ’80. Albo inaczej: od tegoż entuzjastycznego Sierpnia ’80 do beznadziei Grudnia ’81.

Gwałtowne przeobrażenia klimatu historii mogą stanowić tło dla lektury dzieła i biografii Stanisława Barańczaka.

Zacznijmy od „Grudnia”. Jak wspomina sam autor, jego tomik *Jednym tchem* „ukazał się w końcu roku 1970, prawie jednocześnie z wydarzeniami grudniowymi, i był odczytywany jako komentarz do tej tragedii czy coś w rodzaju proroctwa”¹. O realizacji Teatru Ósmego Dnia opartej na wierszach z *Jednym tchem* socjolog kultury napisze: „Spektakl

¹ S. Barańczak: *Zaufać nieufności. Ośiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*. Kraków 1993, s. 37.

[...] nie mówi wprawdzie bezpośrednio o niedawnych wydarzeniach grudniowych, próbuje za to pokazać, co do nich doprowadziło”². Krytyk literacki nie omieszką zauważyć, że „Zbiór *Jednym tchem* nosi symboliczną [...] datę wydania [...] grudzień 1970”³, i choć dostrzeże w tym „zupełny przypadek”, to jednocześnie odnajdzie na jego kartach „pro-rocze słowa” czy „niezwykłe przeczucie”.

Co do „Sierpnia”. Po pierwsze – umożliwił Stanisławowi Barańczakowi powrót do pracy uniwersyteckiej, po drugie – odzyskanie prawa druku. O tomie *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* opublikowanym w roku 1980 autor powie w wywiadzie: „były to dla mnie wiersze niezwykle intymne – tak osobistych, »prywatnych« wierszy nie pisałem nigdy wcześniej.[...] [tom] napisałem w całości przed latem 1980, dopiąłem tę książkę na ostatni guzik na kilka tygodni przed Sierpniem”⁴. Krytyk zauważy, że „W *Tryptyku* ludzka solidarność jest jeszcze słowem nieznanym”⁵. Ale jak wobec tego odczytywać końcowe „ja też, wśród milczącego i zmęczonego chóru”? Czy to nie gest solidarności właśnie, czy to aby nie próba przełamywania obcości, podejmowana na przekór realiom?

Możemy zatem postrzegać poezję Stanisława Barańczaka w rytmie miesięcy, od nakazu:

[...] to tylko słowo „nie”, miej je we krwi
która spływa kroplami po murze o świecie,[...]

– do gestu poetyckiego wyciągnięcia ręki w stronę upokorzonej

² A. Jawłowska: *Więcej niż teatr*. Warszawa 1988, s. 66.

³ T. Nyczek: *Powiedz tylko słowo*. Londyn 1985, s. 94.

⁴ S. Barańczak: *op.cit.*, s. 114.

⁵ T. Nyczek: *op.cit.*, s. 110.

zbiorowości:

[...] o szare kobiety, emeryci zgarbieni moi,
ciśnieniem niewidzialnej nadziei przyparci do muru,
niewidzialnego sensu – niewidzialnego dla mnie, lecz także mojego;

Możemy wreszcie, od tego ludzkiego, ciepłego gestu zapowiadającego społeczną przemianę, wykonać skok w kierunku, z którego „docierają przez niesprzyjające śniegi niepotwierdzone doniesienia”:

[...] grudzień, rozumiecie, krótkie dni, więc ciemno,
mróz, więc każdemu zimno,[...]
a grudzień, wicie, tylko raz do roku.[...]

Gwałtowne przeobrażenia klimatu historii ewidentnie obecne w poezji Stanisława Barańczaka z narzucającą się oczywistością sugerują poszukiwanie analogicznych przeobrażeń w niej samej.

W odniesieniu do fundamentów, na których buduje poeta analogia ta okazuje się pozorna. „»Polityczność« – jak sam powie – była po prostu tautologią życia”⁶. Uwarunkowania: polityczne, egzystencjalne, duchowe, nie wpływają na zmianę wewnętrznego – konserwatywnego kodeksu tej twórczości.

Po pierwsze: nieufność – „Rzeczy nam kłamią” (*Szyba*, 1971). Po drugie: sprzeciw – „nie przyjmuję tego do wiadomości” (*Grażynie*, 1982). Po trzecie: indywidualna perspektywa – „jest środkiem świata każde moje ubocze” (*I tak*, 1988). I jeszcze: postawienie na poezję, jako jedyny wypróbowany sposób unicestwiania nicości – „całym mózgiem po stronie stron zapisanych” (*Całym sercem po stronie*, 1972).

⁶ S. Barańczak: *op.cit.*, s. 14.

Rywalką poezji jest historia. Obie zabiegają o względy podmiotu twórczego a stawką tej psychomachii jest przetrwanie. Przewaga historii, świata, zbiorowości w planie czasu teraźniejszego wydaje się miażdżąca. Opis ich ofensywy odnaleźć możemy w wierszu *Grudzień 1976*.

Przypomnę, że wiersz ten przywołuje KOR-owską działalność Stanisława Barańczaka. Rekonstruuje rzeczywistość „ulotek”, „gazetek”, „rewizji”, „zatrzymań”, „aresztów”, „wpadek”, „przesłuchań” i „pobić”. Dopełnieniem koherencji świata przedstawionego jest „Krawczyk Olgierd” – „ofiara szykan”. Krawczyk Olgierd, „Na przykład Krawczyk Olgierd...” – pojawia się w wierszu na zasadzie *pars pro toto*. W pierwszym rzędzie reprezentuje zbiorowość. Odczucia podmiotu wobec teje najlepiej charakteryzuje tytuł książki Adama Zagajewskiego *Solidarność i samotność*. „Krawczyk Olgierd” – w obrębie teraźniejszości grudnia 1976 roku sprzymierzeniec autora, w planie szerszym gra na dwa fronty – staje się postać historii. Cel jego ukrytej misji z punktu widzenia realiów tamtego grudnia wydawać się może niepozbawiony. To:

[...] George Herbert,
porzucony w pół rymu,[...]

Literatura przegrywa. Poeta uznaje wyższość „Krawczyka Olgierda” bo „był żywy, posiniaczony, niezwłoczny”. Paradoks polega na tym, że sojusznikami nieświadomego agenta historii – „Krawczyka Olgierda” stają się agenci rzeczywistych służb, np. owi *Trzej królowie* z wiersza o tym właśnie tytule, datowanego nota bene na grudzień 76:

[...] Wejdą. Błyśnie złoto ich zegarków [...]
dym z ich papierosów
zasnuje pokój kadzidlaną wonią.
Brak mirry do kompletu – pomyślisz półprzypadkiem,
wsuwając piętą pod tapczan książkę, której nie powinni znaleźć-[...]

W rzeczywistości *Grudnia 1976* obserwujemy frontalny atak historii na poezję, atak nie dający się zignorować: książka ląduje pod tapczanem, George Herbert pozostaje „w pół rymu”.

Dwanaście lat później. W *Sierpniu 1988* i w wierszu pod tym właśnie tytułem spotykamy nieustające rywalki w zaskakująco odmiennym położeniu. Dane nam jest przyglądać się „nieoczekiwanej zmianie miejsc”.

Z jednej strony *pars pro toto* poezji – „fraszka poety”:

który trzy i pół wieku temu wcześniej zęgnął swój mały palec,
ucięty w karczemnej bójce; [...]

– a więc fraszka, mały palec, karczemna bójka i Thomas Randolph – pośród angielskich poetów metafizycznych postać w końcu nie pierwszoplanowa. Na przeciwko natomiast świat ukazany w momencie:

[...] gdy w oczach, wpatrzonych w ekran, punktowane uśmiechem
spikerki
płonęły samoloty na pasach, wytryskały znad miast fajerwerki,
groził powodzią Ganges, ścisnął dłonie kandydat, trąkotał
komik w reklamie Toyoty, narastała sytuacja strajkowa
w Polsce, afrykański dyktator na trybunie stroszył epolety;

Grozie historii przeciwstawiony zostaje kalambur. Dowcip sprzed ponad trzystu lat, fraszka *Na utratę małego palca*, którą poeta – o czym pisze Stanisław Barańczak we wstępie do jednej ze swoich antologii – „ułożył podobno natychmiast po ucięciu mu tegoż w trakcie jakiejś karczemnej awantury”⁷. Genialna fraszka, która trafiła do antologii 400

⁷ S. B a r a ń c z a k: *Słowo wstępne*. [w:] *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy*. Tł. S. B a r a ń c z a k. Kraków 1993, s. 11.

nieśmiertelnych wierszy.

W wierszu Stanisława Barańczaka, który w warstwie epickiej jest opowieścią o tłumaczeniu Randolpha, poezja ożywia nawet ucięty przed wiekami palec i przywraca mu dawną funkcję:

Wystukiwałeś wierszy mych rytm; gdy w nim zblądę
Dziś o kulawość strofy twoją śmierć posądzę;

– czytamy u Randolpha, a w *Sierpniu 1988*:

[...] na naszych przegubach ucięty
palec Thomasa Randolpha wystukiwał bezgłośnie akcenty

Trwałość poezji, jej „wieczne teraz” ignoruje w wierszu Barańczaka przemijalną historię, przedstawioną w rytm informacyjnego, dziennikowego video-clipu. W *Grudniu 1976* historii przysługiwała jeszcze gawęda, w *Sierpniu 1988* zastępuje ją „poetyka *head-lin`ów*”. Papierowy zapis z XVII wieku uzyskuje wymiar dotykalnego konkretności, zaś świat realny zamienia się w serię migających, znikających bez śladu obrazków. Świat portretowany jest dynamicznie, w ruchu, który zawsze jest „ku śmierci” („krew krążyła w miliardach krwioobiegów”), poezja trwa na prawach imperfectum. Poeta umieszczając się „w obrębie” świata (podmiot zbiorowy) wtapia się w hiperbolę przemijalności („gdyśmy konali jak zwykle, w katastrofach, na raka, z głodu”). Na tym tle głos pojedynczego „ja” brzmi szczególnie wyzywająco. Ułożona trzy i pół wieku wcześniej przy winie fraszka o utracie przez poetę w pijackiej awanturze małego palca tłumaczona jest przez innego poetę „na gołym, wilgotnym kolanie” i „pod prysznicem”. Tupet godny romantyka, gdy ten stwierdzał:

Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwała,
Ze w posąg mieni nawet pożegnanie.

Ta kartka wieki tu będzie płakała
I leż jej stanie.⁸

— wiersz Juliusza Słowackiego wyraża wprost przekonanie, które legło u podstaw *Sierpnia 1988*. Poezja uchyla momentalność istnienia, akt tworzenia unieważnia prawa naturalne⁹. Sposób w jaki objawiają się te przeświadczenia w wierszach Stanisława Barańczaka świadczyć może o wzięciu sobie przezeń do serca lekcji romantycznej. Zresztą we wstępie do przywoływanej już antologii, w której to znalazło się miejsce również dla fraszki Thomasa Randolpha, Barańczak napisał: „Przemóc własną śmiertelność — po to właśnie pisze się wiersze”¹⁰. Tym samym niemal sparafrazował przekonanie Zygmunta Krasińskiego, że „poezja osadzona jest na przeczuciu nieśmiertelności osobowej”¹¹.

Od *Grudnia 1976* do *Sierpnia 1988*: od Krawczyka Olgierda do Thomasa Randolpha, od porzucenia w pół rymu Georga Herberta do prowokacyjnego braku reakcji na sytuację strajkową w Polsce, od poezji, która szuka uzasadnienia w doświadczeniu, do mgnień świata zdanych na łaskę poezji, od gawędowego stylu z właściwym mu słowem przedstawianym i reprezentującym świat w określonym momencie historycznym do określającej ów moment „amplifikacji news’ów” zderzonej ze słowem w funkcji estetycznej, jedynym, jakie zdolne jest do zniesienia „nieadekwatności języka i rzeczywistości”¹² i w konsekwencji do zatrzy-

⁸ J. Słowacki: *Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwala...* [w:] idem: *Dzieła*. Wrocław 1949, t. 1.

⁹ Por. o tym autokomentarz S. Barańczaka do wiersza *Grażynie: Zemsta ręki śmiertelnej*. [w:] idem: *Tablica z Macondo*. Londyn 1990, s. 7–13.

¹⁰ S. Barańczak: *Słowo wstępne...*, s. 10.

¹¹ Cyt. za: I. Opacki: *Pomnik i wiersz*. [w:] idem: *Poezja romantycznych przełomów*. Wrocław 1972, s. 99.

¹² Określenie R. Barthes’a. Cyt. wg: Wykład. Tł. T. Komendant. „Teksty” 1979, nr 5, s. 16.

mania jednostkowego doświadczenia.

W wierszach Stanisława Barańczaka historia wysługująca się nicości ustępuje miejsca poezji. W zamknięciu *Tablicy z Macondo* jej autor pisał: „aż nazbyt dobrze wiem, że w takim rozumieniu poezji brak jakiegokolwiek pragmatycznej racji”, i dalej „do świata, nie do poety należy ostateczna pointa”¹³:

[...] ostatnie słowo – wiem o tym – będą mieć one

– czytamy w poincie wiersza z roku 1979. „One” czyli „źle oświetlone planety i nieoświecone reżymy”.

Dwudziestowieczna świadomość dystansuje się wobec romantycznej lekcji. Poezja jest światem wewnętrznym, oddzielnym, nie ingerującym w historię, jej siła tkwi w jej sztuczności.

Ten sierpień przejdzie, już przeszedł do historii mojego ciała
jako epoka mokrych koszul

– czytamy o sierpniu 1988 roku w wierszu pod tym tytułem. Według *The Boston Globe*, z którego pochodzi motto wiersza: *Ten sierpień przejdzie do historii meteorologii*.

Tylko *nieśmiertelne wiersze* nie odchodzą do historii.

¹³ S. Barańczak: *Tablica...*, s. 240.

Czy istnieje pokolenie '76?

Pokolenie '76 czy też inaczej Nowe Roczniki, „nowa prywatność”, pokolenie Wspólności¹, jest krytycznoliterackim faktem. Wyłania się ono z szeregu szkiców, manifestów, dyskusji oraz antologii². Funkcjonowanie tak określanego pokolenia literackiego zależne było w latach 1976–1980 od kilku czynników. Najważniejszym z nich było nagłe zniknięcie z życia literackiego, w wyniku zaostrzenia cenzury i jednoczesnego powstania „drugiego obiegu”, liderów pokolenia '68. Czynnikami towarzyszącymi były: krytyka głównych nurtów tzw. poezji nowofalowej prowadzona z perspektywy nurtów peryferyjnych, bądź stwarzająca iluzję sporu międzygeneracyjnego³, a także fala prasowych i książkowych debiutów poetyckich autorów urodzonych po roku 1950⁴.

¹ Leszek Szaruga pisze o „pokoleniu 50”. Por. idem: *Walka o godność*. Wrocław 1993, s. 333.

² Mam tu na myśli głównie wypowiedzi osób przyznających się do uczestnictwa w tak nazywanym ruchu oraz inne publikacje z lat 1976–1980: *Debiuty poetyckie '76*. Warszawa 1977; B. D o p a r t: *Pokolenie połowy lat siedemdziesiątych*. „Student” 1977, nr 6; W. Z a w i s t o w s k i: *Głos w dyskusji o młodości*. „Student” 1979, nr 22; *Ankieta pokoleniowa*. „Nowy Wyraz” 1980, nr 4; *Pokolenie, które wstępuje. Dyskusja*. „Integracje” 6, 1979; „Nowa prywatność”. *Dyskusja*. „Punkt” 1978, nr 2; Por. również zbiór manifestów w „Poezji” 1976, nr 9; oraz kreującą pokoleniowość omawianej formacji zbiorową książkę interpretacyjną: *W stronę wiersza*. Warszawa 1984.

³ Wymienić można w pierwszym przypadku *Spór o poezję* autorstwa katowickiej grupy „Kontekst” (Kraków 1977), w drugim – np. tekst Antoniego Pawlaka *Czy będziecie niszczyć epigonów?* „Student” 1975, nr 11.

⁴ Dodać należy do tego tzw. „spóźnione debiuty” autorów rówieśnych liderom pokolenia '68.

Przyczyny, dla których poeci i krytycy powołali do życia pojęcie pokolenie '76 ustały już po Sierpniu 1980 roku, a na ich doraźność i nieprawdziwość ostatecznie wskazały literackie konsekwencje Grudnia 1981. Jak można było dostrzec już w roku 1987:

„Po Nowych Rocznikach pozostał do dziś terminologiczny zamęt, programowa względność i deprecjacja pokoleniowego interpretowania kultury współczesnej [...] Pokoleniowość Nowych Roczników (czy też nowej prywatności, jak kto woli) rozpadła się z hukiem, czego świadectwo znajdziemy w książkach czołowych krytyków tego kręgu: Macieja Chrzanowskiego, Bogusława Wróblewskiego, Romana Chojnackiego [...]”⁵.

Tym bardziej musi zaskakiwać, w sytuacji wystarczającego do podjęcia wyważonej refleksji dystansu czasowego do omawianego zjawiska, powtarzanie w różnego rodzaju krytyczno-, a nawet historyczno-literackich podsumowaniach tezy o pokoleniowej odrębności twórców debiutujących po roku 1976⁶. Mniejsza, gdy chodzi o publikacje wywodzące się z kręgu krytyki inspirującej i kreującej „świadomość pokoleniową nowych roczników”⁷. Mniejsza również o ewentualne prace odt-

⁵ J. Drzewucki: *Czy jest dzisiaj możliwe pokolenie literackie?* [w:] idem: *Chaos i konwencja*. Kraków 1988, s. 16 - 17; cytowany artykuł pochodzi z marca 1987 roku. Książki wspomniane przez Drzewuckiego to: *Próg możliwości* Chrzanowskiego (Warszawa 1982), *Wydzieńczenie i kompleksy* Wróblewskiego (Lublin 1985), *Od »mówienia wprost« do »nowej prywatności«* Chojnackiego (Warszawa 1984).

⁶ Przyznaję ze skrucą, że sam uwierzyłem niegdyś w tezę o pokoleniowej gonitwie po arenie literatury polskiej, czemu dałem, z różną mocą, wyraz, w cyklu artykułów na łamach „Studenta”: *To jest poezja – wiersze Jana Polkowskiego* (1988, nr 11), *Na skrzyżowaniu – wiersze Tomasza Jastruna* (1989, nr 9), *Okruchy śmierci – wiersze Antoniego Pawlaka* (1989, nr 18).

⁷ Por. np. *Ósma dekada. O świadomości poetyckiej „nowych roczników”*. Wrocław 1982.

warzające obraz życia literackiego lat 1976–1980. Nie można jednak przystać na nakładanie tego złudnego obrazu na opis poezji kojarzonej w ramach przywoływanego tu terminu. Zwłaszcza, gdy autorem tego opisu jest literaturoznawczy autorytet.

Szkic Edwarda Balcerzana pt. *Poezja jako samopoczucie (pokolenie '76)*⁸ przynosi doskonałe rozpoznanie cech swoistych polskiej poezji przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Autor odnajduje w niej „psychosferę” – to samopoczucie narodowe pojmowane jako wartość literacka, szczególnie aspekt postrzegania kraju. Jego cechami są m.in.: przekonanie, że „wszystko może być wszystkim”, doznanie świata „po katastrofie sensów i wartości”, zawieszenie „między czarnym realizmem a opowieścią grozy”, „funeralizm”. Przekonywujących w tym względzie egzemplifikacji dostarczają m.in. wiersze: Antoniego Pawlaka, Tomasza Jastruna, Krzysztofa Lisowskiego, Romana Chojnackiego, Jana Polkowskiego, Zbigniewa Macheja, Bronisława Maja i Romana Bąka.

Wszystko w diagnozie Balcerzana jest prawdziwe poza jej pokoleniowym odniesieniem, co zresztą potwierdzają niektóre szczegóły przywoływanego artykułu. I tak czytamy w nim, że:

[...] psychosfera w dorobku poetów pokolenia '76 jest wartością elementarną, wyróżniającą ten dorobek spośród innych orientacji. Jest wartością elementarną w tym sensie i nieomal w taki sam sposób, jak religia dla poezji religijnej, polityka dla wierszy politycznych, etyka dla poetyckiej moralistyki. Pokolenie '76 w poezji określa się więc wobec psychosfery narodowej tak, jak liryka lingwistyczna określała się wobec polszczyzny, »strategia pacjenta« – wobec estetyki rozpadu, poezja imaginatywna – wobec prawa i bezprawia wyobraźni⁹.

⁸ „Teksty Drugie” 1990, nr 1, s. 25 – 45.

⁹ *Ibidem*, s. 38.

Wśród tylu rozróżnień nie pojawia się ani jedno o cechach wyłączenie pokoleniowych, wszystkie wyszczególnione zjawiska przebiegają w poprzek podziałów generacyjnych. Podobnie rzecz się ma z Balcerzanową „psychosferą”. Jej istnienie dostrzec może również czytelnik wierszy Barańczaka, Zagajewskiego czy Moczulskiego (dwadzieścia lat starszego od Machaja). To przecież ci właśnie poeci odkryli, przed Machajem, potencjalność bytu w otaczającej ich przestrzeni: „ta dłoń może być garścią i może być pięścią” (Barańczak), „z każdego samochodu wyjedzie czołg” (Zagajewski), „będzie wymiana zwierzyny na ludzi” (Moczulski).

Iluzoryczność pojęcia pokolenie '76 powoduje, że używający go wykazują zadziwiającą niekonsekwencję we wskazywaniu jego przedstawicieli. Dobór nazwisk wymienianych przy tej okazji nie trzyma się najczęściej żadnych reguł odkrytych¹⁰ dla obserwacji następstwa pokoleń literackich, nie trzyma się nawet ustaleń obecnych w periodyzacjach polskiej poezji powojennej. W szkicu Edwarda Balcerzana sąsiadują cytaty z wierszy Tomasza Jastruna urodzonego w roku 1950 i Zbigniewa Machaja — urodzonego w roku 1958. To oczywiście różnica wieku dopuszczalna w ramach jednego pokolenia literackiego. Są jednak inne, ważniejsze różnice, jak np. data debiutu książkowego: Jastruna — 1978, Machaja — 1984. Te krótkie sześć lat oddzielają w tym wypadku od siebie dwie epoki. Weźmy również po uwagę różnice w przeżywaniu niektórych wydarzeń historii politycznej: w Marcu 1968 roku Jastrun miał lat osiemnaście i przygotowywał się do egzaminu dojrzałości¹¹, Machaj — lat dwanaście. Nie ma, jak sędzę, powodów, aby łączyć te dwa nazwiska

¹⁰ W pracach takich jak: K. W y k a: *Pokolenia literackie*. Kraków 1977; H. P e y r e: *Pokolenia literackie*. [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. III, s. 7 – 42.

¹¹ Por. wypowiedź Jastruna w dyskusji redakcyjnej na temat Marca '68 („Res Publica” 1988, nr 3).

w pokolenie.

W doszukiwaniu się generacyjnej wspólnoty tam, gdzie jej z pewnością nie ma celują autorzy antologii *Poeta jest jak dziecko. Nowe Roczniki*¹². Pomijam w tym miejscu oczywiste niedorzeczności obecne w „szkicach krytycznych” zamykających antologię — wypunktował je w swojej recenzji Stanisław Barańczak¹³. Fiasko krytycznoliterackiego pomysłu na „pokolenie” ujawnia ponownie dobór nazwisk. Brak idei unaocznia już sama ilość prezentowanych poetów — jest ich sześćdziesięciu. Starczyłoby zatem na kilka wyrazistych pokoleń, i tak się to, poniekąd, w antologii *Nowe Roczniki* układa. Z jednej strony znalazły się w niej wiersze Kazimierza Nowosielskiego i Piotra Sommera — urodzonych w roku 1948, z drugiej — Piotra Cieleśza i Dariusza T. Lebiody, urodzonych w roku 1958. Obecność tych dwu ostatnich nazwisk jest poważnym nadużyciem i tak już wystarczająco nieostrych kwantyfikatorów pokoleniowości. A co dopiero powiedzieć o umieszczeniu tu Andrzeja Szuby (ur. 1949), uczestnika „nowofalowej” przecież grupy „Kontekst”, którego wiersze stały się głównym niemal, mniejsza czy zasadnie, materiałem dowodowym jednej z rozpraw o *Poetyce Nowej Fali*¹⁴. Absurdalność tego doboru uzmysławia również znajomość dat urodzenia kilku czołowych przedstawicieli pokolenia '68: Stanisław Stabro — ur. 1948, Lech Dymarski — ur. 1949, Zdzisław Jaskuła — ur. 1951. Zwraca również uwagę w *Nowych Rocznikach* nieobecność Jana Polkowskiego (ur. 1953), któremu autorzy przyznali, jak można do-

¹² Wybór i opracowanie: M. Chrzanowski, Z. Jerzyna, J. Koperski. Warszawa 1987.

¹³ S. Barańczak: *Poezja, prywatność, pupa pokoleniowa, plus parę pomniejszych problemów*. [w:] idem: *Książki najgorsze*. Poznań 1990, s. 159 - 165.

¹⁴ B. Tokarz: *Poetyka Nowej Fali*. Katowice 1990; szczególnie rozdział *Redukcja metafory*, s. 86 - 92.

mniemywać w tej sytuacji, status „nowofalowca”¹⁵.

Obserwacja rozlicznych kłopotów z ustaleniem, kto w istocie i dla czego współtworzy zjawisko definiowane jako pokolenie '76, prowokuje do postawienia tezy o historycznoliterackiej pustce tego pojęcia. Z punktu widzenia historyka literatury nic takiego, jak pokolenie '76 nie miało w polskiej poezji miejsca. Fałszywe jest w tym pojęciu wszystko, od daty w nim obecnej poczynając. Przypomnijmy, że data w nazwie pokolenia określa zwykle umownie tzw. rocznik („Kolumbowie rocznik dwudziesty”) lub moment przeżycia pokoleniowego. Rok 1976 zaznaczył się w historii PRL przede wszystkim: „debata konstytucyjną” i uchwaleniem zmian w Konstytucji, protestem robotniczym w Radomiu i Ursusie, powstaniem Komitetu Obrony Robotników, listami protestacyjnymi intelektualistów, *zapisem* cenzorskim, powstaniem „drugiego obiegu” wartości kulturalnych. Zdecydowana większość poetów spod znaku *Nowych Roczników* nie może z pewnością przyznawać się do uczestnictwa w tych wydarzeniach i do wyciągania z nich konsekwencji w swych utworach literackich.

Ocena historyka literatury musi brać pod uwagę ostre kryterium jakościowe, którego świadomość towarzyszy analizie socjologicznej oraz

¹⁵ Gdyby taki był rzeczywiście powód nieobecności Polkowskiego w przywoływanej tu antologii to biologiczne niekonsekwencje pokoleniowej układanki stałyby się jeszcze zabawniejsze. Inna sprawa, że istnieje wiele powodów, dla których Polkowskiego wymienia się łącznie z czołówką pokolenia '68. Por. np. szkic o Polkowskim w książce T. Nycza: *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół pokolenia '68*. Londyn 1985. Dodajmy, że wiersze Polkowskiego znalazły się np. w scenariuszu spektaklu „Wszystkie seanse zarezerwowane” (obok tekstów Kelusa, Barańczaka, Dymarskiego, Krynickiego, Kornhausera, Lipskiej i Zagajewskiego), którego premiera miała miejsce 27 lutego 1981 roku w Warszawie. Kierując się m.in. tymi zewnętrznymi przesłankami sam umieściłem, trochę wówczas prowokacyjnie, wiersze Polkowskiego w przygotowanym jeszcze dla „drugiego obiegu” opracowaniu: *Powiedz prawdę. Antologia poezji pokolenia '68*. Gliwice 1990.

oglądowi poetyki danego pokolenia. Upływający czas zwraca uwagę na tych, którzy sprawdzili się artystycznie już po zaniku ruchu grupowego, a nawet na tych, którzy w działaniach zbiorowych nie byli wcale najaktywniejsi. Uzyskując samodzielność, osobowość artystyczną, dali ci twórcy nieraz dowód swej oryginalności, okazali się poetyckimi indywidualnościami. Z tym mniejszym zatem oporem można wrócić do przeszłości i prześledzić łączące ich twórczość więzy.

Zacznijmy od problemu „przeżycia pokoleniowego”. Obecne jest ono bezsprzecznie w nazwie pokolenia⁶⁸. Ale przecież funkcjonowały jeszcze takie nazwy, jak: pokolenie^{68–70} czy pokolenie⁷⁰¹⁶. Wskazywały one na konsekwencje dla poetyckich – etycznych i politycznych wyborów spowodowane przeżyciem Grudnia 1970 roku. Dla urodzonych w okolicach 1946 roku „Grudzień” był „potwierdzeniem uprzedniej diagnozy”, definitywnym zamknięciem pewnego świata doświadczeń¹⁷. Dla nieznacznie młodszych w „Grudniu” zaczęło się prawdziwe Dojrzewanie, by przywołać tytuł poematu Antoniego Pawłaka. Frazą „byliśmy jeszcze dziećmi”, wskazuje on na związek z podobnym opisem krystalizacji świadomości pokoleniowej, jaki znajdujemy w wierszu Ryszarda Krynickiego *I naprawdę nie wiedzieliśmy*. W perspektywie obserwacji życia literackiego niewidoczne są związki wyraźnie zachodzące między tekstami tych starszych i tych, nieznacznie, młodszych przedstawicieli tego samego w gruncie rzeczy pokolenia. Pewne znaczenie integrujące – również w perspektywie pokoleniowej socjologii – będą tu miały wydarzenia Sierpnia 1980 roku oraz doświadczenie stanu wojennego.

¹⁶ Na temat tych oraz innych nazw pokolenia por. M. K i s i e l: *Strategia i poetyka Nowej Fali. Zarys problemu*. [w:] *Wokół 1968 roku*. Katowice 1992, s. 34 – 54.

¹⁷ Takie jest stanowisko S. B a r a ń c z a k a w *Etyce i poetyce* (Paryż 1979) oraz T. N y c z k a w *Powiedz tylko słowo* (Londyn 1985).

Związki międzytekstowe ujawniają się na poziomie stylistyki. Autorzy urodzeni na początku lat pięćdziesiątych a debiutujący w drugiej połowie lat siedemdziesiątych posługują się tym samym, co uczestnicy okresu „burzy i naporu”, katalogiem słów-kluczy. Wśród nich najważniejsze jest słowo „oddech”. „Metafora ta – pisał Barańczak – była dla autorów czymś w rodzaju klucza do otaczającej rzeczywistości”¹⁸. „Powietrze, którym wszyscy oddychamy / Powietrze, którym dusimy się wszyscy” – tak rozpoczynał *Hymn poranny* Stanisław Barańczak, zaś Leszek A. Moczulski wykrzykiwał: „zacerpnąć powietrze w płuca / oddychać, oddychać, oddychać”. Jan Polkowski podobnie rozumiał funkcje tego motywu. „Prawdziwa wojna” toczy się u niego „od oddechu do oddechu”, „świat to tylko powietrze” – nawet to, co po nas pozostaje to zaledwie „zetłate oddechy”. Dla Tomasza Jastruna „oddech” staje się gwarantem rodzicielskiego spokoju, oddech dziecka przynosi światu harmonię – jest „zgodny z pulsem wszechświata”. Niemal identycznie w wierszu Polkowskiego: „Ofiaruję ci mój następny oddech. Oddychaj [...] pracuj Boże w piersiach tego dziecka”. O funkcjach tego motywu w poezji Bronisława Maja pisał już Stanisław Barańczak¹⁹.

Charakterystyczną cechą zarówno dla poetów pierwszej, jak i drugiej fazy pokolenia '68 będzie przedstawianie wizji katastroficznej, tragicznej, z towarzyszącymi jej motywami śmierci, rozkładu, ognia. W poezji Jastruna zdarzenia i przedmioty widziane są prawie zawsze w perspektywie przemijania, starzenia się. Śmierć uzyskuje rangę naczelnego tematu: „szmer umierających roślin”, „Paryż i Warszawa – gigantyczny spis umarłych”, „powietrze pobłkitniałe od upływu czasu”. Widmo śmierci służy ironicznemu porządkowaniu spojrzenia historycznego: „błędne koło istnienia”, „urodzili się i umrą nad tą rzeką”,

¹⁸ S. Barańczak: *Przed i po*. Londyn 1988, s. 168.

¹⁹ *Ibidem*, s. 168 – 170.

„padli w ogniu i dymie unosząc patetycznie dłoń wypełnioną dojrzałym granatem”. Podobnie u Polkowskiego – widmo Apokalipsy ciąży nad każdymi narodzinami: „sadzenie drzew czy nie jest przyzywaniem śmierci?”. W poezji Antoniego Pawlaka „istnieje tylko śmierć i samotność”. To dwa fundamenty obrazu świata, przy czym „śmierć” pozbawiana jest momentalności, zyskuje cechy stanu permanentnego, ma swój wymiar społeczny – ponadjednostkowy („umierał Sopot”). Identycznie jak w wierszach Barańczaka („śmierć codzienna i ciągła”) czy Bierzina („umierali codziennie od nowa”). Postrzegając poezję pokolenia '68 w kategoriach neokatastrofizmu²⁰ trzeba zaznaczyć, że nie chodzi w niej o jakieś przeczucie Zagłady. Nie mamy do czynienia z wizjonerstwem, lecz z opisem. Świat odbierany jest w tej poezji, jako będący „w trakcie”, czy nawet „po katastrofie”. W wersji lingwistycznej jest to również „świat” i – „katastrofa” języka (m.in. Ewa Lipska).

Poezja autorów z obu faz pojawiania się pokolenia '68 powstawała na przecięciu „ogólnego” z „konkretnym”, „symbolicznego” z „dostojnym”, „prywatnego” z „publicznym”, „historycznego” z „aktualnym”. Poezja tak jednych, jak i drugich uruchamia te same odniesienia w kontekstach: politycznym, pokoleniowym, socjolingwistycznym, a nawet historycznoliterackim, łącząc np. tradycję romantyczną z inspiracjami płynącymi z jej dialogowych odczytań w wieku dwudziestym (poeci pokolenia wojennego, Miłosz, Herbert). Analizując problem poczucia odrębności pokoleniowej debiutantów z połowy lat siedemdziesiątych, Leszek Szaruga uwypukla podkreślanie przez „młodszych” osobistego i prywatnego charakteru doświadczenia literackiego, „starsi poeci bowiem w momencie startu podkreślali nie indywidualny, lecz właśnie

²⁰ Taką propozycję interpretacyjną wysunął już w roku 1973 S t a n i s ł a w S t a b r o w artykule o cechach manifestu: *Czy nowy katastrofizm*. „Student” 1973, nr 1; por. również tegoż: *Stare nieporozumienia w nowym stylu*. „Życie Literackie” 1973, nr 23.

zbiorowy, społeczny charakter swych doświadczeń"²¹. Ale też, jak słusznie zauważa Szaruga, różnica dotyczyła jedynie „punktu wyjścia”, owego „momentu startu”.

Przyjmując, do zbadania poezji polskiej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, kryterium aksjologiczne, kryterium socjologiczne oraz kryterium estetyczne, uznać trzeba istnienie zjawiska, dla którego nazwania najwłaściwszym wydaje się miano „drugiego oddechu” pokolenia '68²². W planie węższym oznaczałoby to takie rozumienie pojęcia pokolenie '68, które ogarniałoby twórczość Barańczaka, Krynickiego, Zagajewskiego (osobno Lipskiej) oraz rozszerzałoby się na realizacje Bronisława Maja i Jana Polkowskiego. W planie szerszym mówilibyśmy, po latach, o kilku jeszcze twórcach pierwszej fali debiutów pokolenia '68 (np. Bierzyn, Karasek, Kornhauser, Kronhold, Moczulski, Stabro, Szaruga), kilku jeszcze reprezentantach „drugiego oddechu” (Tomasz Jastrun, Antoni Pawlak) oraz musielibyśmy wzbogacić kontekst o „spóźnionych” debiutantów z niewątpliwymi dokonaniem artystycznymi (Piotr Sommer, Maciej Cisko).

Prezentowane tu uwagi są „końcowymi” – w przekonaniu ich autora – w dyskusji nad pojęciem pokolenia '76. Są natomiast zupełnie preliminaryrnymi, żeby nie powiedzieć „przyczynkowymi”, do pełnego historycznoliterackiego opisu pokolenia '68.

²¹ L. Szaruga: *op.cit.*, s. 335.

²² Byłoby to nota bene zgodne z zarzutami jakie towarzyszyły debiutom lat siedemdziesiątych. Brak poczucia pokoleniowej odrębności był zresztą artykułowany przez samych zainteresowanych. Antoni Pawlak pisał np. „Sądzę, że w wypadku poetów debiutujących ostatnio nie można mówić o żadnym nowym pokoleniu, ani też o »odwróceniu się od nowej fali«. Por. Sonda literacka. „Młoda Sztuka” 1976, nr 8. Dodatek do „Nowego Medyka”.



Poezja stanu wojennego.

Rozpocznę od przytoczenia wiersza Lothara Herbsta pt. *Prolog*¹:

Waleniem w drzwi, biciem i rewizjami
płaczem najbliższych i krzykiem dzieci
wywiezieniem w nieznane
rozpoczął się nowy, grudniowy dzień roku 81.
Widokiem czołgów na ulicy
hukiem helikopterów
rannym przemówieniem premiera
powitaliśmy stan wojenny
w kraju miłującym wolność.

Nietrudno oczywiście zlokalizować historyczny kontekst przeczytanego wiersza – odniesienie doń jest przecież jego jedynym celem. Poeta, jak mogliśmy stwierdzić, przyjął rolę kronikarza. Wiersz ten jest początkiem kroniki stanu wojennego, o tyle charakterystycznym, że to właśnie przeżycie początku, „wybuchu stanu”, będzie często głównym

¹ Wiersz Herbsta otwierał w wykonaniu Przemysława Gintrowskiego wykonywany w okresie stanu wojennego program *Raport z oblężonego miasta*. Później znalazł się również na płycie o tym tytule (Polskie Nagrania SX 2885, 1990)

motywem w twórczości wielu autorów piszących o wydarzeniach zapoczątkowanych w Grudniu 1981 roku.

„Poezja stanu wojennego” już choćby z tego właśnie powodu stanie się terminem nieostrym, umownym, spod którego to terminu władania wielu twórców wolałoby umknąć. Jest to bowiem również określenie wartościujące, obciążone w dyskusjach i polemikach wszystkim, co najgorsze. Pojęcie „poezji stanu wojennego” oznacza dla wielu upadek poezji, „martyrologiczne wypociny”, „kowbojskie schematy”, wreszcie „wyjeżdżone romantyczne koleiny”² (to tylko garść charakterystycznych głosów krytyki).

Spróbujmy zatem uściślić, o jaką poezję chodzi. Sprawa nie jest prosta, gdyż po roku 1981 niemal każdy polski poeta, jednakowo krajowy i emigracyjny, młody i stary, partyjny i opozycyjny, pisał przynajmniej jeden wiersz o stanie wojennym — inna rzecz, że część z tych wierszy opublikowano dopiero po wygaśnięciu stanu. I to jest już, jak sądzę, pierwsze kryterium, jakim warto się posłużyć na drodze do uchwycenia istoty zjawiska określanego mianem „poezji stanu wojennego”. Mianowicie, przynależność danego wiersza do tego zjawiska uzależniłbym od warunku ogłoszenia go drukiem w latach 1981–1984.

To chyba jedyny przypadek w dziejach literatury, kiedy warto takie chronologiczne ograniczenie przyjąć za wyznacznik cech ściśle artystycznych. Oznacza ono po prostu cichą zgodę na prawo pisarza do reakcji emocjonalnej, do poddania się zbiorowym nastrojom, w końcu — do artystycznej również porażki wszystkim tym spowodowanej. Teksty publikowane już po roku 1983 są, wobec powyższego, w sytuacji naturalnie uprzywilejowanej, korzystają z czasowego dystansu do zdarzeń, tym surowszej muszą być zatem poddawane ocenie.

² Por. np. K. Koehler: *Okopy i afirmacja*. „Brulion” nr 7 – 8, 1988, s. 52.

Jest jeszcze inne zagadnienie. Wiersze ogłaszane w latach 1981–1984 są, chcąc nie chcąc, elementami jakiegoś zbiorowego głosu Poezji. Stanowią w istocie jeden, pisany z dużej litery Tekst o stanie wojennym. Te ogłaszane później nie mogą już zostać włączone w ów zbiorowy dyskurs, muszą nieść z sobą indywidualną odpowiedzialność. Lata 1981–1984 to lata niespotykanej demokratyzacji, równouprawnienia w literaturze. To przykład, ostatniego być może w dziejach, rzeczywistego triumfu poezji jako sztuki powszechnego komunikowania. To wreszcie jeden z nielicznych momentów, kiedy sprzeczność między „elitarnością” i „popularnością” literatury została zniesiona. Poetycki tekst stanu wojennego na równych prawach tworzyli bezimienni: robotnicy, więźniowie, uczniowie, a także poeci wszystkich pokoleń i formacji ideowych, w tym wielcy polskiej poezji, tacy np. jak Zbigniew Herbert czy Stanisław Barańczak. Twórczość ich wszystkich była wówczas w tym samym stopniu zaciekawiająca i wzajemnie na siebie oddziaływała.

Pierwsza, najsilniejsza reakcja na stan wojenny miała zresztą charakter ludyczny. Podziemne oficyny wydawnicze publikowały w pierwszych tygodniach stanu przede wszystkim śpiewniki, szopki oraz antologię poezji pisanej przez anonimowych przeważnie autorów. Teksty tam ogłaszane nie pozostaną raczej w świadomości historycznoliterackiej, ale bez wątpienia są cennymi dokumentami epoki. Wymieńmy przynajmniej kilka znamienitych tytułów tych zbiorowych publikacji z roku 1982: *Anonimowa poezja stanu wojennego: Siekiera, motyka, smok wawelski...*, *Antologia poezji ulotkowej*, *Antologia poezji ulotnej*, *Chronica Polonorum*, *Do generała*, *Dziękujemy generale*, *Noc generałów*, *Gryps*, *Reduta śląska*, *Wiersze wojennej zimy*, *Antologia wierszy wojennych*, *Idą pancery na Wujek*, *Dziwny stan i inne wiersze*³. Podsumowaniem tej fali stała się londyńska

³ Szczegółowe informacje bibliograficzne dotyczące wymienionych edycji przynosi praca J ó z e f a G a j e w s k i e g o: *Poza zasięgiem cenzury 1982–1986. Materiały do bibliografii druków zwartych wydanych poza zasięgiem cenzury 1982–1986*. Archiwum Solidarności. T. 19. Kraków 1988.

edycja *Poezji stanu wojennego* w „Pulsie”⁴.

Spośród znanych z imienia i nazwiska poetów (choć część tych nazwisk to pseudonimy) najwcześniej tomikami zareagowali na zdarzenia grudniowe: Jan Szary *Kroniką grudniową*, Leszek Budrewicz tomem *One*, Zbigniew Joachimiak — *Nasza wojna*, Marcin Komiega — *Pojutrznia*, Ryszard Krynicki — *Jeżeli w jakimś kraju*, Antoni Pawlak — *Grypsy*, Leszek Szaruga — *Czas morowy*, Gwido Zlatkes — *Antystan*, Ernest Bryll — *Sadza*. Nie sposób wymienić wszystkich. Zwróćmy jeszcze uwagę, w tej różnorodności pokoleń, poetek i opcji ideologicznych na nazwiska: Stanisława Esdena—Tempskiego⁵, Lecha Dymarskiego⁶, Juliana Kornhausera⁷ czy nestora poezji polskiej w owym czasie: Jerzego Zagórskiego⁸.

Recenzujący londyńską antologię poezji stanu wojennego Stanisław Barańczak⁹, pokusił się o wyodrębnienie trzech najbardziej charakterystycznych dla wierszy tego okresu postaw — spojrzeń podmiotu lirycznego.

Pierwszy z nich, „Ludowy Anonim”, wypowiada się głównie w piosence, fraszce, pieśni. Rzeczywistość stara się on, co wynika z analiz Barańczaka, postrzegać w możliwie jak najogólniejszych kategoriach. Ufa mądrości ludowej, wierzy w siłę satyry i groteski. „Ludowy Anonim” ucieka się do parodii znanych tekstów: pieśni kościelnych, wierszy dla dzieci, nie unika brutalizacji czy wulgaryzacji swojej wypowiedzi:

⁴ Tom przygotowali: Inga, Jot, Spectator. Londyn 1982.

⁵ *Organy Rosji pracują nocą*. Warszawa 1984.

⁶ *Wiersze sprzed i po*. Warszawa 1984.

⁷ *Inny porządek 1981–1984*. Kraków 1985.

⁸ *Nie mrużmy powiek*. Warszawa 1985.

⁹ S. B a r a ń c z a k: *Norwid nie chce podpisać volkslisty*. [w:] idem: *Przed i po*. Londyn 1988, s. 91 – 98.

Przerazić, ogłuszyć, zagonić do bud,
A potem bagnietem do kopalń i hut,
Do pracy, do pracy, do pracy, do pracy
I z pracy do pracy, do pracy i z pracy,[...]
O kurwa! Jak długo tak można Rodacy?¹⁰

Tekst, jak widać, w poetyce rzeczywiście ludowy, choć – dodajmy – wierszy z podmiotem – „Ludowym Anonimem” bynajmniej nie pisali wyłącznie amatorzy, czy anonimowi reprezentanci ludu. Warto przypomnieć np., że w toczącym się towarzyskim sporze o autorstwo piosenki *Zielona wrona* padło nazwisko pełniącego po roku 1989 funkcję ambasadora Rzeczypospolitej w Pradze Jacka Balucha.

Po „Ludowym Anonimie” wymienia Barańczak „Romantycznego Wizjonera”. Oto fragment wiersza:

I znowu – długie nocne rodaków rozmowy
Czas tego kraju kołem się zatacza
Z powstania w wojnę na nowe powstanie
Krótki czas wolny – i podziemna praca
I długie trwanie policyjnych nocy.¹¹

Jak widać w cytowanym tekście, „Romantyczny Wizjoner” również przyjmuje ogólny punkt widzenia. Najchętniej wypowiada się w pierwszej osobie liczby mnogiej. Bohaterem wiersza czyni cały naród. Dostrzega przede wszystkim powtarzalność polskich doświadczeń, dlatego też często musi odwoływać się do romantycznych chwytów i kon-

¹⁰ *Lokomotywa*. Cytat za S. Barańczak: *op.cit.*

¹¹ *Do Matki Polki*. Cytuję j.w.

wencji. Ceni Mickiewicza i Grottgera – tworzy poezję Reduty, poezję „oblężonej twierdzy”.

Najciekawszą kategorią liryczną wskazaną przez Barańczaka jest „Pojedynczy Obserwator”. W jego wypadku nie może być już mowy o żadnej anonimowości. „Pojedynczy Obserwator”, zauważmy, objawia się czytelnikowi w zupełnie nowej konstrukcji poetyckiej. Jest nią „dziennik internowania”. To najczęściej liryczny wariant dziennika intymnego w postaci całego tomiku wierszy ułożonych w cykl bądź cykle. Wierszami są tu krótkie zapiski opatrzone zwykle nazwą miejscowości (miejsca) i datą powstania. Najbardziej znanymi, ze względu na nazwiska autorów, „dziennikami internowania” są: *Grypsy* Antoniego Pawłaka¹², *Dziennik internowania* Wiktora Woroszyńskiego¹³, *Ogień* Jana Polkowskiego¹⁴, *Polska więzienna* Lothara Herbsta¹⁵, *Wiersze z obozu internowanych* Anki Kowalskiej¹⁶, *Biała Łąka* Tomasza Jastruna¹⁷.

„Pojedynczy Obserwator” z tych tomików opowiada o własnym, prywatnym doświadczeniu historii. W wierszach z „dzienników” nie mówi jakiś abstrakcyjny podmiot liryczny, lecz utożsamiony z nim tak daleko, jak to tylko możliwe, najprawdziwszy autor. Tomasz Jastrun opisuje w wierszu *Tajne spotkanie z synem*:

¹² Warszawa 1982.

¹³ *Dziennik internowania. Grudzień 1981 – luty 1982. Białoteka – Jaworze*. Warszawa 1982.

¹⁴ *Ogień. Z notatek 1982 – 1983*. Kraków [b.r.].

¹⁵ *Polska więzienna. Dziennik liryczny pisany od 16 lutego do czerwca 1982 r. w Strzelcach Opolskich, Nysie, Wrocławiu. (Oraz grypsy do przyjaciół i prof. Hernasa)*. Warszawa 1983.

¹⁶ Kraków 1983.

¹⁷ *Biała Łąka. Dziennik poetycki: 9 listopada – 23 grudnia 1982 roku*. Warszawa [b.r.].

Opowiada że będzie tort
 I siedem świeczek
 Które zdmuchnie
 Wydymając na cały świat
 Dwa wesołe policzki
 I tylko prosi na pożegnanie
 – Nie przychodź wtedy do domu
 oni przecież wiedzą
 kiedy się urodziłem – [...] ¹⁸

Jan Polkowski jako wiersz przedstawi cytat z listu od żony:

Kochany mój,
 zapomniałam Ci powiedzieć,
 że Maciuś na Krzysia mówi „Sziś”
 a na pytanie: jak ty się nazywasz
 odpowiada: Jaś / może dlatego,
 że poznał Jasia z książki »Na jagody« Konopnickiej/
 Całuję Cię mocno,
 Ania. ¹⁹

„Pojedynczy Obserwator” operuje językiem konkretnego opisu, nie szuka łatwych analogii, nie ucieka do metafory, raczej odwołuje się do gry symboli, jak w wierszu Polkowskiego:

¹⁸ Wiersz z lutego 1982. Cytuję wg: T. Jastrun: *Czas pamięci i zapomnienia*. Warszawa 1985, s. 23.

¹⁹ J. Polkowski: *op.cit.*, s. 17.

Widzę i opisuję
białe niebo, brunatna herbata w niebieskawym słoiku,
zielony pęd cebuli w metalowej puszcze
Woda i mleko
gołe drewno i nagi beton.²⁰

Pozornie nastąpiło tu zupełne odpoetyzowanie poezji, ale w rzeczy samej jest to tylko jej odpatetyzowanie. Fakt literacki chce, aby traktować go z całą powagą dokumentu. W wierszu Tomasza Jastruna *Kręgi* przeczytamy:

Jest listopad 1982 roku
i 118 ludzi
w celi numer 3 mieszka
Hutnik
konstruktor
monter z Ursusa
Lekarz pediatra
Szlifierz diamentów
I ja literat
co dodać co ująć
118 ludzi z fabryk
rzeczy i myśli
i wspólny korytarz
jak kręgosłup
z kręgami które rozchodzą się
po wodzie wielkiej i czystej²¹

²⁰ *Ibidem*, s. 23.

²¹ T. J a s t r u n: *Czas pamięci...*, s. 36. Wiersz z listopada 1982 roku.

Poetyckość przekazu ratuje w ostatnim wersie aluzja do *Liryków łożańskich* Mickiewicza, która niejako „rzutem na taśmę” umożliwia odbiorcy, mówiąc językiem Umberto Eco, „transakcję” poznawczą²² o skutkach estetycznych.

Na przedstawioną tu, za Barańczakiem, klasyfikację typów podmiotu lirycznego „Ludowego Anonima”, „Romantycznego Wizjonera” i „Pojedynczego Obserwatora”, trzeba nałożyć inną, krzyżującą się z nią typologię. Zasadne wydaje mi się jeszcze wskazanie grup tekstów pisanych z pozycji „obserwatora”, „uczestnika” i „outsidera”. Podziały te zachodzą na siebie, bowiem w zaproponowanym niniejszym rozróżnieniu poszerzamy kontekst lektury. Podziału na perspektywy „obserwatora”, „uczestnika” i „outsidera” nie dyktuje już wyłącznie kategoria wewnątrztekstowa, czyli immanentnie pojmowana sytuacja podmiotu lirycznego. Z powodu tej właśnie zmiany kontekstu, typ podmiotu nazwany uprzednio „Pojedynczym Obserwatorem” musimy obecnie potraktować jako „uczestnika” wydarzeń.

Nałożenie na typologię Barańczaka trzech nowych kategorii-perspektyw niezbędne jest również dla poszerzenia obserwacji o nowe nazwiska autorów i nowe, bo nie mieszczące się w tamtej formule, teksty. Przede wszystkim te teksty, w które wpisane jest uczestnictwo-działanie, jak to się dzieje np. w słynnym, dzięki piosence Przemysław Gintrowskiego, wierszu Leszka Szarugi:

gdy tak siedzimy nad bimbrem
ojczyzna nam umiera
gniją w celach koledzy
wolno się kręci powielacz

22 W rozumieniu zaproponowanym [w:] U. Eco: *Dzieło otwarte*. Warszawa 1994, s. 57 - 88.

drukujemy ulotki
tym że jeszcze żyjemy
grozi nam za to wyrok
dziesięciu lat więzienia
gdzieś niedaleko patrol
jednego z nas zatrzymał
pijemy jego zdrowie
wiemy że nas nie wyda.²³

„Uczestnikiem” nie jest się zawsze z własnej woli, jak np. w wierszu Jacka Biereżina *Szkie do scen Grottgiera*:

Przyszli o pierwszej w nocy
wyłamali drzwi łomem[...]
Zobaczyłem wielu ludzi po tej
i po tamtej stronie przezroczystego powietrza
często nazywanego barykadą
Wtedy zrozumiałem że jeszcze żyję
i że na razie była to
noc długich łomów²⁴

Bierne uczestnictwo szybko przeradza się w czynne, nawet jeśli czyny możliwe są tylko poprzez słowa, jak w innym charakterystycznym wierszu Biereżina *Młodzi jasnowłosi*:

²³ „Wezwanie” 1982, nr 1.

²⁴ Wiersz napisany w obozie internowania w Jaworzu, w 1982 roku. Cytuję wg: J. Biereżin: *Tyle rzeczy*. Paryż 1990, s. 19.

[...] Długo i cierpliwie
tłumaczę mu
że dla dobra nas obu
powinien być moim oprawcą [...] ²⁵

Sam wiersz może być już techniką działania, aktywnym uczestnikiem zdarzeń. W modelu tym mieszczą się np. fragmenty poematu Bronisława Maja pt. *Chile*:

[...] Nie strzelaj do mnie, mów
do mnie. Czy naprawdę zabrakło
dla twoich racji słów w języku
polskim? [...] ²⁶

Do wierszy takich, utrzymanych zwykle w konwencji liryki apelu należą również z całą pewnością tekst Ryszarda Krynickiego:

Żołnierze nie strzelajcie do nas!
Nie strzelajcie do swoich braci.
Jesteśmy bezbronni, a wy
będziecie musieli do nas wrócić.
Ci, którzy was wcielili
do przymusowej służby wojskowej
a teraz rozkazują wam strzelać,
kiedyś wyprą się swoich rozkazów. ²⁷

²⁵ *Ibidem*, s. 20. Podpis pod wierszem: „Darlówko, 1982”.

²⁶ B. Maj: *Chile*. [w:] idem: *Album rodzinny*. Kraków 1986, s. 34. Pod poematem podpis: „Kraków, 1982–83”.

²⁷ R. Krynicki: *Jeżeli w jakimś kraju*. Warszawa 1983, s. 7. Wiersz z grudnia 1981 roku.

Jest to typowy przykład „wiersza w działaniu”, tekstu-techniki działania, „wiersza-uczesznika”. Wyraźne intencje moralizatorskie mają przynieść w efekcie określony skutek ludzki i polityczny. W innych wierszach Krynickiego do głosu dochodzi „obserwator”:

Patrzac na betonowy mur,
druz kolczasty i bramę ze stali
nie mogłem sobie przez chwilę przypomnieć
innych imion ojczyzny: w bramie
uchyliły się drzwiczki
— ale to wyszedł tylko strażnik
i zniknął w pobliskim sklepie,
przelotnie spojrzawszy na nas
czekających z tej strony
na niedoszłe widzenie.²⁸

Pozwólmy sobie w tym miejscu na spojrzenie uogólniające. Cechą wspólną, obecną w wierszach z lat 1981–1984, niezależnie od tego, jaką postawę czy perspektywę podmiotu wobec świata reprezentują jest, jak sądzę, schowanie się za zasłonę cudzych słów. Wprost wyrazi to Krynicki: „jestem tylko cudzymi ustami”. Poezja stanu wojennego, według rozumienia w tym szkicu zaproponowanego, w swej całości, bez względu na rangę poszczególnych twórców, nie znajduje dla opisanego tego, co zaszło własnego języka. Ta poezja, wydawałoby się, że do granic bliska faktom, realiom, wierna rzeczywistości, o ambicjach wręcz dokumentarnych, sucho, po reportersku rejestrująca i nasłuchująca — ta właśnie poezja zbudowana jest na kształt gigantycznego cytatu. Chętnie

²⁸ *Ibidem*, s. 12. Wiersz z marca 1982 roku.

korzysta ze stylizacji, czego niedoścignionym bodaj przykładem pozostanie kontrowersyjnie przyjmowany tomik Jarosława Marka Rymkiewicza *Ulica Mandelsztama* z roku 1983²⁹.

Okazuje się bliższa pismu, wierniejsza literaturze niż zdarzeniom. Nie musi to, rzecz jasna, źle o niej świadczyć. Różne są bowiem cytaty i zapożyczenia. Z jednej strony jest oczywiście wyraźna konwencja romantyczna, o której pisał m.in. Barańczak i w obrębie której odnajdzie się również jego „Pojedynczy Obserwator”, bardziej niż inni świadomy wielkiego powtórzenia. W swoim „dzienniku internowania” Tomasz Jastrun np. zanotuje:

Tu rzadko czyta się poezję
A jednak rymują się nasze rozmowy
W wiersze które pisali
Przed ponad wiekiem
Norwid Słowacki Mickiewicz³⁰

Z drugiej strony wskazać trzeba inny rodzaj bytowania w świecie tekstów, które jest równoznaczne z bytowaniem w świecie jak najbardziej rzeczywistym. To przykłady wierszy schowanych za podsłuchaną rozmową, jak u Woroszylskiego:

²⁹ Zdecydowanej krytyce poddał tomik Rymkiewicza Stanisław Barańczak w szkicu: *Prawdziwy koniec klasycyzmu polskiego*. [w:] idem: *Przed i po...*, s. 132 – 137. Z kolei K. Koehler w przywoływanym już artykule *Okopy i afirmacja* odczytał propozycję Rymkiewicza jako „przewrotne zwieńczenie” nurtu martyrologicznego: „już sam fakt pojawienia się tych książeczek zamykał dalsze próby w tym kierunku, spychając je wprost w słodkie objęcia epigoństwa”. I dalej: „książki Rymkiewicza [...] okazały się swego rodzaju egzorcyzmem; umożliwiły dokonanie znaczącego przewartościowania – otwarcia się poezji na rzeczywistość”.

³⁰ T. Jastrun: *Rymy*. [w:] idem: *Czas pamięci...*, s. 37. Wiersz z listopada 1982.

zdałeś ten łom
no zdałem
ja nie zdałem
trzeba było zdać
co będę zdawał i brał
zdawał i brał

— albo:

Niech pan to podpisze
Pan mnie nie zna ale ja pana znam, i
Szkoda że pan tak jakoś
Jak pan nie to ja
Sam pan wybrał, [...] ³¹

W przypadku Polkowskiego zasłoną będzie raczej cytat biblijny, fragment listu, aluzja literacka. Krynicki odwoła się natomiast w swoich wierszach do napisów na murach: „Zaufajmy władzy, zostaniemy nadzy”, „Solidarność żyje”, „Wolność dla więźniów politycznych”.

W najlepszej sytuacji są ci, którzy z wyboru lub przez przypadek zajęli postawę „outsidera”, postawę nieobecnego. Są wśród „nieobecnych” zarówno twórcy krajowi, jak i emigracyjni. Dystans do wydarzeń w obydwu przypadkach pozwala z większą troską spojrzeć na artystyczną stronę własnych dokonań. Stanisław Barańczak, którego stan wojenny zastał na kontrakcie w Stanach Zjednoczonych, przedstawi swoją „gorącą” reakcję na to, co zdarzyło się w Polsce, w postaci kunsztownego poematu w listach *Przywracanie porządku*, bawiącego się

³¹ W. Woroszyński: *Lustro. Dziennik internowania*. Kraków 1983, s. 25 – 26.

wszystkimi konwencjami ówczesnych „stanowojennych” wierszy krajowych. Ewa Lipska w *Przechowalni ciemności* da popis lingwistycznej wirtuozerii, zgodnie z własną diagnozą: „W kraju nastąpiła awaria języka”. Adam Zagajewski, który wyjechał z Polski już w trakcie trwania stanu wojennego, właśnie wtedy przejdzie na stronę estetyzmu, czego skrajnym przykładem pozostanie fraza: „Ach, czołgi...”. Wreszcie, Zbigniew Herbert, wykorzystujący w *Raporcie z oblężonego miasta* topos kronikarza, napisze w istocie mały traktat historiozoficzny, konsekwentnie wynikający z dotychczasowej jego twórczości.

W historii literatury trudno o sprawiedliwość. To raczej te zdystansowane, literackie, artystyczne w najwyższym stopniu utwory pozostaną, by świadczyć o poezji stanu wojennego, niewiele z nią mając w istocie wspólnego. Zresztą, tak naprawdę, wyrażają one wobec rzeczywistości stanu wojennego równą bezradność, jak te pisane na pierwszej linii. W równym stopniu okazują, bo jakżeby inaczej, swe uwikłanie w literackie konwencje, równie chętnie zasłaniają się cytatem i „cudzym słowem”, ograny dyskursem.

Pisząc o perspektywie „outsidera” wspomniałem, że nie jest ona bynajmniej ograniczona do twórczości emigracyjnej. Dystans do zdarzeń i „postawa nieobecnego” sprzyjała również — w sensie estetycznym — niektórym autorom krajowym. Chciałbym w tym miejscu wskazać twórczość, jak na okoliczność może zaskakującą. Twórczość, którą uznać wypadnie za najoryginalniejsze i najbardziej udane literacko przedstawienie stanu wojennego w poezji polskiej. Mowa o Mironie Białoszewskim i ostatniej odsłonie *Kabaretu Kici Koci*. Jest to przykład „postawy outsidera”, ale za to „outsidera” konsekwentnego, nie ukrywającego się za zasłoną kryptocytatów, za konwencją czy patosem własnego autorytetu.

Wojna, stan wojenny, ironia, kabaret, Białoszewski ...

1

W jednym z numerów, paryskich jeszcze, „Zeszytów Literackich“ odnaleźć możemy wśród ineditów ogłaszanych ze spuścizny Mirona Białoszewskiego tekst zatytułowany *Dwusen wrześnieowy*¹:

Wychodzę z Grzybowskiej w Królewską, parkan, łąka, całe w iskrach,

[za mną

gromadka ludzi, już cały plac Grzybowski w płomieniach

już kościół zburzony

wszędzie giną ludzie

Marszałkowska się rozpada, pali

biegiem, wołamy

— to ci! to ci!

już wszędzie się wali...

lecimy, wyjemy z rozpaczy,

chcemy się wbić w chodniki,

zajeżdża trzypiętrowy

pojazd, celuje w nas

ginać? czy chceć żyć?!

¹ „Zeszyty Literackie” nr 23, 1988, s. 6 – 7.

I tak ko...

budzę się

sen

budzę się

sen

już nie idzie o siebie, swoich, Warszawę
cały naród zaraz zginie

z sekundy na sekundę
odwlekane

– jeszcze! jeszcze! macie, co mamy zbudowane!

wyrzekamy się!

– jeszcze! co od wieków pisane!

– jeszcze! co śpiewane

słuchać

„Bogurodzicę“

ostatnią na szalę

za jeszcze jedną sekundę

życia

już

budzę się

Wiersz jest zapisem dwóch sennych sekwencji. Obraz pierwszy odwołuje się wyraźnie do utrwalonej przez film ikonografii zamieszek ulicznych. Pierwsze kadry ukazują tłum bezradny wobec nadciągającego

niebezpieczeństwa („biegiem [...] lecimy, wyjemy z rozpacz“). Zagrożenie pojawia się dość nieoczekiwanie ponad głowami („chcemy wbić się w chodniki“), a jego źródłem okazuje się jakiś niezidentyfikowany „trzypiętrowy pojazd“ celujący, nie wiemy dokładnie czym, w zbiegowisko. Współczesne doświadczenia nakazują skonkretyzować ów pojazd jako transporter opancerzony wyposażony w armatki wodne. Dopełniałyby one zresztą znakomicie i tłumaczyły motyw ognia, dominujący w omawianej sekwencji („już cały plac Grzybowski w płomieniach“, „parkan, łąka, całe w iskrach“, „Marszałkowska, się, rozpada, pali“). W tak zbudowanej domyślnej antytezie, symboliczny ogień, w tradycji narodowej przynależny młodości albo też, jak powiada poeta, niezbędny, by „jarzmo lodów“² z ziemi zrzucić, przeciwstawiony zostaje najzupełniej realnej wodzie, mającej posłużyć do rzeczywistego jej ugaszenia. Opis poetycki odwołujący się do przejrzystej symboliki podlega jednocześnie silnemu zhiperbolizowaniu („cały plac [...] w płomieniach“, „wszędzie się pali“). Na tym tle zasadnicze pytanie, „ginać czy chcieć żyć?!“ uwydatnia oniryczną genezę rysowanej przez poetę sytuacji. Podkreśla ją dodatkowo dramatyczne, mogłoby się zdawać, urwanie ostatniego słowa („ko...“), które miało niechybnie oznajmić konanie. Dramat zamknięty przerwany w pół słowem, rozwiązany zostaje nagłym przebudzeniem się podmiotu.

W drugiej z przedstawionych w wierszu sekwencji hiperbola osiąga wymiar totalny („cały naród zaraz zginie“). Klęską dotknięty zostaje dorobek kultury materialnej i duchowej Polaków („co mamy zbudowane! [...] co od wieków pisane! [...] co śpiewane“). Patos tragedii podkreśla użycie pierwszej osoby liczby mnogiej („co mamy“, „wyrzekamy się“).

² R. Z m o r s k i: *Ognia!* [w:] idem: *Poezje*. Lipsk 1866, s. 106.

„My“ w wierszu Białoszewskiego akcentuje obywatelską konsolidację wobec zagrożenia, pojawia się też jako konsekwencja przedstawienia zbiorowości w pierwszej sekwencji. W narodowym chórze rozmywa się spojrzenie indywidualne, bardziej przystające do wizji sennej. Podmiot rezygnuje z niego świadomie, wbrew logice, dając wyraz swej odpowiedzialności za los zbiorowy. Przejawia się to również w stopniowym (gradacja rosnąca) opuszczaniu przezeń kolejnych kręgów swojskości:

już nie idzie o siebie, swoich, Warszawę
cały naród zaraz zginie

I jeszcze rzecz być może najważniejsza dla właściwego odczytania omawianego utworu — data umieszczona pod tekstem: 29 09 1976. Razem z tytułem (*Dwusen wrześniowy*) nasuwa skojarzenia z okresem wojny, powstaniem warszawskim czy przeżyciem „jesieni ostatniej”. Symboliczne „płomienie” odzyskują wymiar historycznej realności. Pierwsza sekwencja wiersza staje się „wiernym opisem rozpadu”, czytelnym np. na tle *Pamiętnika z powstania warszawskiego*. *Dwusen wrześniowy* wydaje się należeć do rzędu tych utworów, które wyrastają z niemożności otrząśnięcia się z koszmaru wojennej nocy. Sytuacja podmiotu przypomina tu trochę *Krzyczałem w nocy* Tadeusza Różewicza³.

Choć wiersz Białoszewskiego nie opowiada o wypadkach stanu wojennego, jego przytoczenie w tym miejscu, jako przykładu pewnej możliwości, wydaje się zasadne. Ukazuje mianowicie, jak w specyficznej, indywidualnej poetyce Białoszewskiego mógłby zaistnieć ton poezji stanu wojennego, jak wreszcie łatwo mógłby się Białoszewski wpisać

³ Poezja. Kraków 1988, T. 1, s. 382.

w zbiorowy, poetycki Tekst Stanu Wojennego wyznaczony utworami: Anonima, Jacka Bierezina, Marcina Komiegi, Tomasza Jastruna, Ernesta Brylla, Jarosława Marka Rymkiewicza, Ryszarda Krynickiego czy nawet Stanisława Barańczaka⁴. Białoszewski w omawianym wierszu czerpie z katalogu martyrologicznych stereotypów, wśród których wskazać można obraz śmierci „z pieśnią na ustach” („słuchać *Bogurodzicę*/ ostatnią na szalę”) czy wspomniane już słowo „konać”, tak nierozzerwalnie sprzęgnięte z frazeologią Polski uciemiężonej. Przypomnieć tu trzeba Juliusza Słowackiego „Niechaj nas przecie widzą — gdy konamy”⁵ — notabene frazy tej użył Barańczak jako motta do jednej z części *Przywracania porządku*⁶.

2

Rzeczywistość stanu wojennego, jak również dni bezpośrednio go poprzedzających, doczekała się w twórczości Mirona Białoszewskiego werystycznego niemal przedstawienia w ostatniej odsłonie *Kabaretu Kici Koci*⁷. Poeta prezentuje w nim fikcyjną przestrzeń

⁴ O poezji stanu wojennego zob. m.in.: J. Małewski [Wł. Bolecki]: *Cóż po poecie w czasie marnym*. [w:] idem: *Widziałem wolność w Warszawie. Szkice 1982 – 1987*. Londyn 1989, s. 25 – 52.

⁵ J. Słowacki: *Pogrzeb kapitana Meyzniera*. [w:] idem: *Dzieła*. Wrocław 1949, T. 1, s. 117.

⁶ S. Barańczak: *Atlantyda i inne wiersze*. Londyn 1986, s. 7.

⁷ M. Białoszewski: *Kabaret Kici Koci*. [w:] idem: *Oho*. Warszawa 1985, s. 141 – 187. Cykl utworów o tym samym tytule pojawił się wcześniej w zbiorze *Rozkurz* (Warszawa 1980, s. 218 – 228).

Warto przy okazji nadmienić, że w twórczości Białoszewskiego samo pojęcie „kabaret” obecne jest już od przedstawień Teatru Osobnego. W jego *Programie pierwszym* znalazł się bowiem *Kabaret: Pieśni na krzesło i głos*. Por. Białoszewski: *Teatr Osobny 1955–1963*. Warszawa 1988, s. 29 – 52.

o niezwykle wysokim stopniu homologiczności wobec realnego świata z lat 1981–1982. Określony zostaje czas zdarzeń, niczym nie jest maskowana przestrzeń warszawskich ulic: Marszałkowska, Świętokrzyska, Nowy Świat, Grochowska. Roznosiciel mleka zostaje przedstawiony Kici Koci w śnieżnych zaspach na rogu Alej Jerozolimskich. Przestrzeń *Kabaretu*... oprócz ulic obejmuje również wnętrza mieszkań, gdzie przede wszystkim toczą się poszczególne rozmowy głównych bohaterów. Linia, wzdłuż której rozciąga się przestrzeń omawianego utworu biegnie od mieszkania (sfera prywatności, intymności) na ulice (miejsce artykulacji interesów publicznych). Tradycyjnie już i niejako w sposób naturalny oddziela te dwie literackie sceny granica okna, szyby. Dla Białoszewskiego okno jest podstawowym łącznikiem między dwiema, biegunowo odległymi od siebie sferami rzeczywistości. Z okna można przecież dostrzec w porę dostawę towaru do sklepu:

A teraz... ogon.

(za linę i do okna)

Przywieźli!

— i dalej:

(sfruwać na linie z prześcieradeł)

Przez okno można „podrzucić w powietrze” ulotkę i spokojnie obserwować jej lot (fragment pt. *Ciocia*), można zawczasu dostrzec wchodzące na ulicę czołgi (*Wybuch stanu*).

Wątpliwych dobrodziejstw egzystencji w Polsce lat osiemdziesiątych każe Białoszewski doświadczać czterem postaciom, tworzącym coś w rodzaju towarzyskiego klubu podstarzałych „ciotek”. Są to: Stresa, Kicia Kocia, Błogosławiona Siwula z Wisznu Woli i Sybilla Grochowa. Odczuwają one potrzeby doznań metafizycznych oraz estetycznych, ale

też wszystkie są po uszy zanurzone w banal codzienności. Kicia Kocia nie może zdobyć wełny na „kieckę“, Sybilla Grochowa zaś myśli tylko o tym, by nie spóźnić się po odbiór „wkładki do kartek“. Stan duszy bohaterki *Kabaretu...*, wyrażający tęsknotę za kosmiczną podróżą na inną planetę, bierze się z kilku prostych konstatacji:

herbaty brak
sera nie dostałam
cukier wyjadłyśmy

Mikrosценка pt. *Kosmos szafowany*, otwarta przytoczonym wyliczeniem niedostatków, ukazuje uzależnienie od tzw. realiów. Teatralna ucieczka od kłopotów z egzystencją nie może się udać. Przemiana szafy w pojazd kosmiczny dokonuje się przecież za sprawą słowa. Słowo ściąga również bohaterki Białoszewskiego na ziemię — słowo reprezentujące rzeczywistość stanu wojennego, odzywające się nagle w słuchawce;

rozmo-wa kontrolowana
rozmo-wa kontrolowana

Elementy przedstawianego w poetyckiej wizji świata grupują się w dwóch podstawowych szeregach. Pierwszy, charakterystyczny jeszcze dla stanu „przed-wojennego“, odzwierciedla uciążliwości codziennego bytowania: „kartki“, „bony na kaloryfery“, „kurczak na kartki“, „potrójne ogony do sklepów“, „wkładka do kartek“. Szereg drugi operuje słownictwem wprowadzającym miniątek batalistycznych: „czołgi“, „milicja“, „wojsko“, „godzina milicyjna“, „gazy łzawiące“, „anty-pochód“, „buda“, „internować“.

Analiza warstwy świata przedstawionego tego utworu jako pewnej

„struktury prezentacyjnej”⁸ wymaga jednak dość specyficznego, w końcu mamy do czynienia z poezją, spojrzenia na pojęcie konsekwencji przedmiotowej. Świat *Kabaretu Kici Koci* jest światem w dużym stopniu koherentnym. Koherencji tej nie wymyka się nawet stylistyka tekstu. Warstwa językowa stanowi wręcz element współprzedstawiany. Pojawia się frazeologia przetworzona już wcześniej poetycko w „wierszach nabywczych” Barańczaka⁹: „Pani tu nie stała”, „Przywieźli!”, „ja stoję za panem”, „gaz mogą wyłączyć”, „puchy tu są”.

Model świata zaprezentowany przez Białoszewskiego odznacza się niewątpliwą wartością poznawczą. W ujęciu Barańczaka *Kabaret Kici Koci* jest „jednym z najbardziej realistycznych utworów literackich o stanie wojennym w Polsce”¹⁰. Trudno się z tym poglądem nie zgodzić, choć mając na uwadze intertekstualne uwikłanie każdego modelu artystyczno-literackiego, nawet modelu najkonsekwentniej zmierzającego do wyrażenia schematu rzeczywistości realnej, musimy spojrzeć nań jak na model interpretujący. Wymaga to prześledzenia reguł konsekwencji przedmiotowej tekstu Białoszewskiego. Są to jednocześnie reguły gry między gatunkiem, stylem a światem przedstawionym.

⁸ Por. K. Rosner: *Świat przedstawiony a funkcja poznawcza dzieła literackiego*. [w:] *Problemy teorii literatury*. S. 2. Wybór prac H. Markiewicza. Wrocław 1987, s. 75 - 96.

⁹ S. Barańczak: *Tryptyk z betonu, zmęczenia i sniegu*. Paryż 1981.

¹⁰ Idem: *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. Londyn 1988, s. 102.

3

W świetle teorii kabaretu¹¹ dzieło Białoszewskiego nie poddaje się opisowi w kategoriach, jakie sugeruje swoim tytułem. Uściślając – nie poddaje się im do końca. Wspólna z tradycją kabaretu pozostaje tu jedynie intencja autorska oraz w najogólniejszym zarysie zręby struktury. Z jednej strony zatem wrażliwość twórcy na przemiany polityczne, z drugiej – układ formalnych składników kabaretowego programu. Wspólny tytuł spaja tu 41 autonomicznych tekstów. Są wśród nich: scenki dramatyczne (wyposażone w tekst poboczny), udratyzowane monologi, dialogi, wiersze, piosenki, fragmenty przewidziane do melodeklamacji. Ale – co ważne u Białoszewskiego – całość ta nie jest w sumie „luźnym zestawem numerów”. Jej elementy łączy zakorzenienie w koherentnej jedni świata przedstawionego. W prawdziwym kabarecie natomiast funkcję łącznika sprawuje konferansjer – „jeden gwarant spójności całego widowiska”¹².

Konsekwencją takiego rozejścia się realizacji Białoszewskiego i tradycji przedstawienia kabaretowego jest złamanie zasady jego „anty-iluzjonistyczności”. W *Kabarecie Kici Koci* brak bezpośrednich zwrotów do adresata, nie ma miejsca na porozumiewawcze „mrugnięcie okiem”, nic nie zmierza do rozbicia obcej kabaretowi fikcyjnej „czwartej ściany”. *Kabaret Kici Koci* pomimo znanych przypadków jego adaptacji

¹¹ Korzystam tu z ustaleń Tomasza Weissa zawartych [w:] T. Weiss: *Legenda i prawda Zielonego Balonika*. Kraków 1987, s. 379 – 387; także: T. Zeleński – B. O. y: *Słówka*. Wstęp i wybór tekstów T. Weiss. Wrocław 1988, s. XXXIII – XLI; T. Stępień: *Kabaret Juliana Tuwima*. Katowice 1989; por. również T. Stępień: *Kabaret literacki*. [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław 1992, s. 439 – 445.

¹² T. Stępień: *Kabaret Juliana Tuwima...*, s. 17.

scenicznych¹³ wydaje się tekstem przeznaczonym do czytania. Podobnie zresztą, jak najbliższe mu w tradycji miniatury dramatyczne Gałczyńskiego z cyklu *Teatrzyk Zielona Gęś*. Na asceniczność – paradoksalnie – wskazują didaskalia, których dosłowne odczytanie uniemożliwia prezentację dzieła przed publicznością. Tekst poboczny uczestniczy w *Kabarecie Kici Koci* na równych prawach z tekstem głównym w kreacji świata przedstawionego. Nie daje się natomiast czytać jako zapis sugestii inscenizacyjnych. Rodzi to dalsze niezgodności z formułą kabaretu, w którym obowiązuje na przykład praktyczny zwyczaj ograniczania środków. *Kabaret Kici Koci* swobodnie operuje natomiast rekwizytem („lina“, „prześcieradła“, „tramwaj“, „szafa“, „kredens“, „winda“), nie unika charakteryzacji („Głowa na sztylcie“). Rzecz jasna słów „charakteryzacja“ i „rekwizyt“ używam tu umownie, wyłącznie dla wyjaskrawienia ewentualnych kłopotów inscenizacyjnych.

Gdyby przyjąć, że utwór Białoszewskiego jest kroniką codzienności stanu wojennego, to słowo „kabaret“ w tytule, uwolnione od bezpośredniego odniesienia do „instytucji artystycznej“, moglibyśmy uznać za znak mówiący o ludycznym charakterze tej kroniki. Białoszewski byłby bliski w tym, nawiasem mówiąc, tradycji kabaretowej z czasów okupacji. Ale też jego utwór nie realizuje wyłącznie funkcji ludycznych, nie jest „machiną do wywoływania śmiechu“. Mimo tego, uznać trzeba ramę „kabaretu“ za manifestację sposobu mówienia nie przystającego do martyrologicznego w powszechnym przekonaniu tematu. Dowcip, osiągany wprawdzie dzięki przynależnym kabaretowi środkom, takim jak: kalambur, pastisz, trawestacja, oprócz rozbawienia odbiorcy ma również uczestniczyć w budowaniu podmiotowej wizji świata. Jest to wizja

¹³ Prywatny „Teatr Kici Koci“ wystawił ten utwór 80 razy. Prapremiera odbyła się 31 grudnia 1986 roku w mieszkaniu państwa Brojerów w Warszawie.

w pełni autorska, zależna od działań, świadomości i kultury literackiej jedyne go dostrzegalnego nadawcy *Kabaretu Kici Koci*. Dodajmy, że nie pokrywa się on w żadnym punkcie z trzema podstawowymi typami podmiotów poezji stanu wojennego, tj. „Pojedynczego Obserwatora”, „Romantycznego Wizjonera” i „Ludowego Anonima”¹⁴.

Pierwszym gestem Białoszewskiego jest wskazanie w tytule formy „kabaretu”. Dla wspomnianych trzech dominujących spojrzeń – reakcji na stan wojenny – ideałem opowiadania pozostawała *Historia Sacra*. Słowo „kabaret” jest tu zatem znakiem interpretującym przywoływaną rzeczywistość pozaliteracką, jako nie poddającą się modelowi przedstawienia tragicznego.

4

Kształt kabaretu Białoszewskiego tłumaczy podstawowy środek rządzący interpretacją opisywanego przezeń świata. Jest nim ironia. Utwór Białoszewskiego, traktujący o czasie sprzyjającym ujawnianiu się kolejnych wcieleń bohatera romantycznego, przynosi obraz rzeczywistości niweczącej wszelkie próby jego zaistnienia. Kicia Kocia, stojąca na czele tłumu, prowadząca z rozmachem i olbrzymim powodzeniem lud – już by się wydawało, że niczym alegoryczna „Wolność” na barykadzie – kończy przemarsz wysunięciem następujących żądań:

A teraz niech nam wszystkim rozdadzą wszystko.

Tylko bez kartek i po kolei.

Ironia jest tu oczywiście przywilejem odbioru, w akcie którego uak-

¹⁴ Wyróżnia je S. Barańczak: *Przed i po...*, s. 91 – 98.

tywnia się zastosowana litota. W świecie przedstawionym *Kabaretu...* bowiem, wypowiedź Kici Koci osiąga wymiar hiperboli („wszystkim wszystko bez kartek“).

Innym razem rzeczywistość zostaje zdemaskowana wskutek zderzenia stylów:

MĘZCZYŻNA (w piżamie, wpuszcza, robi oko)

„Solidarność“?

KICIA KOCIA (skurczona, robi oko zza Siwuli)

BŁ. SIWULA

[...]gdy świat się wywróci swoją podszewką na wywrót
siebie, bądźmy gotowi, medytujmy.

Pan nas nie zna, my Pana znamy,

Pan ma na imię „Wyzwolony“.

(wychodzi)

MĘZCZYŻNA (półgłosem do KICI KOCI)

Pornusy macie?

„Mężczyzna“ z przytoczonej scenki nie jest w stanie pojąć sensu patetycznego bełkotu Siwuli. Wpierw sam ją niejako prowokuje, wywołując nazwę-symbol oporu społecznego w tamtych latach („Solidarność“), później zdradza się brakiem zrozumienia dla patriotycznej konwencji, mieszaney tu zresztą z dyskursem sekty religijnej. Bunt został ograniczony do „robienia oka“, płaszcz Konrada zastąpiono piżamą.

Podstawą chwytów ironicznych Białoszewskiego bywa więc zderzenie stylów, konflikt faktów czy anachronizm. Na przykład w zbudowanej za pomocą amplifikacji hiperkolejce (czeka się w niej: „na tramwaj“, „na bony na kaloryfery“, „po chleb i po dżem“) pada stwierdzenie: „ale tu i tak dadzą tylko tym, co mają kartki od spowiedzi“. Wydzwięk ironiczny uzyskuje cała scenka dzięki zderzeniu dwu oddalonych od siebie sfer rzeczywistości: ekonomii codzienności i religii. Powierzchnownie trak-

towane *sacrum* okazuje się mieć wiele wspólnego z *profanum*. Ironię wyzwala również ulubiona przez Białoszewskiego technika kontaminacji:

(wkracza BOLESŁAW CHROBRY z DRUZYNA
w plastikowych przyłbicach z przezroczystymi tarczami)

Plastikowe przyłbice i tarcze kojarzą się jednoznacznie z atrybutami funkcjonariusza ZOMO. Sprzężenie historii i współczesności zwraca uwagę na nienaturalność tej drugiej. Smaku całej scenie dodaje jeszcze umieszczony w centrum fortepian, wywołujący gdzieś z lamusa literackich klisz *Warszawiankę* Wyspiańskiego. Tragizm *Warszawianki* i powszedniość *Kabaretu Kici Koci* dają właśnie wypadkową ironicznego postrzegania świata przez Mirona Białoszewskiego.

5

Wyodrębnione z rzeczywistości absurdy i nedorzecznosci umożliwiają zbliżenie do niej, Stan wojenny jawi się w istocie jako „biedaczysko”. W niedoskonałości oraz nielogiczności otaczającego człowieka kosmosu rzeczy i zdarzeń upatrywać można szansy oswojenia rzeczywistości, szansy uniknięcia obłędu. Białoszewski-poeta przyspiesza proces osvajania w drodze literackiej kreacji. Rzeczywistością stanu wojennego doświadcza swą fikcyjną wystanniczkę, która stając się elementem świata przedstawionego, pada ofiarą subiektywnej strategii autora — ironii.

Ujrzenie utworu Białoszewskiego jako przestrzeni napięcia między próbą reprezentacji rzeczywistości stanu wojennego a próbą przedstawienia kabaretowego oraz jako miejsca rodzenia się strategii ironicznej prowadzi do wniosku, że właściwym przedmiotem przedstawionym

Kabaretu Kici Koci jest jego autor. Nie chodzi tu oczywiście o jakiegokolwiek doszukiwanie się w postaci Kici Koci maski autora. Jest ona wobec niego niereprezentatywna, a będąc jednym z elementów świata przedstawionego, jak już powiedzieliśmy, również pada ofiarą ironii. Zauważmy zresztą, że w finale cyklu pojawia się sam „Mistrz Miron”. Śmiertelnie zmęczony, rezygnuje z uczestnictwa w kabarecie, który tak przenikliwie rejestrował: „Nie każcie mi już niczym więcej być! Nareszcie spokój” — czytamy na pożegnalnej kartce „wysuwającej się chytrze” z kieszeni Mistrza. Ale i bez tego dopowiedzenia dojść moglibyśmy do identycznych wniosków. Gdyby na przywołaną za Barańczakiem klasyfikację typów podmiotu lirycznego poezji stanu wojennego nałożyć zaproponowaną przeze mnie inną¹⁵, krzyżującą się z nią, to otrzymalibyśmy jeszcze podział na „obserwatora”, „uczestnika” i „outsidera”. Z perspektywy tego ostatniego właśnie poznajemy świat w *Kabarecie Kici Koci*.

¹⁵ Por. w tej książce: *Poezja stanu wojennego*.

Sytuacja debiutu.

Wydawać by się mogło, że nie ma terminu bardziej zrozumiałego niż „debiut”. Potrzeby wyjaśnienia go nie dostrzegali nawet autorzy *Słownika terminów literackich* po redakcją Janusza Sławińskiego. Inne słowniki przywołują dość oczywiste definicje, których sens przedstawia się w tautologicznych określeniach: „pierwsze wystąpienie”, „pierwsza publikacja”. Obserwacja polskiego życia literackiego w latach osiemdziesiątych skłoniła mnie jednak do podzielenia tej oczywistości, jaką zdaje się być pojęcie „debiutu”, na czworo (co najmniej).

Ustalenie daty debiutu danego autora, nawet współczesnego, nie należy wbrew pozorom do najłatwiejszych zadań, jakie napotyka na swej drodze bibliograf, krytyk czy historyk literatury. Trudność ta dotyczy zwłaszcza skomplikowanej teraźniejszości życia literackiego, zwłaszcza okresu zwielokrotnienia „obiegów” literackich w latach 1976–1990. Problemy nie sprowadzają się wyłącznie do zamierzonej niekompletności opracowań bibliograficznych przygotowywanych w przywołanym okresie. Oficjalne, cenzurowane roczniki i bibliografie nie uwzględniały publikacji ukazujących się poza cenzurą, jak również wycinkowo tylko ukazywały dorobek pisarzy polskich na obczyźnie¹. To

¹ Mam na myśli m.in. takie opracowania jak: *Polska Bibliografia Literacka*, *Rocznik Literacki*, *Literatura Piękna*. Adnotowany *Rocznik Bibliograficzny*. Por. też np.: K. Nowak: *Z polskiej poezji współczesnej*. *Poradnik bibliograficzny*. Warszawa 1988.

samo dotyczyło not o autorach w różnego rodzaju antologiach, almanachach, itp.². Dowolne przyjmowanie kryteriów debiutu oraz ignorowanie obiegu niezależnego podważa wiarygodność wielu tego typu publikacji.

Są jednak kłopoty pozaadministracyjne. Wszak w twórczości jednego tylko autora wskazać możemy co najmniej kilka momentów noszących w sobie pierwiastek „debiutu”. Mam na myśli np. „debiut prasowy”. Inną jakością jest pierwsza publikacja w książce zbiorowej, antologii lub wystąpienie w którymś z obiegu pozaprofesjonalnych (nie rejestrowane bądź nie opiniowane do druku), również druk jednoarkuszowy, nakład własny – te przykłady pierwszych zaistnień publicznych danego autora określić można mianem „pre-debiutu”. Z innych stosowanych terminów przypomnieć trzeba „debiut pokoleniowy” i „debiut spóźniony” – pierwszy dotyczy twórców wpisujących się swoją kolejną publikacją w poetykę młodszej generacji, drugi – tych, którzy z różnych względów nie utrafili z pierwszą książką w *sturm und drang periode* swojego pokolenia („redebiut”, debiut powtórny)³. W autorskich samoocenach dojrzałych artystów lub w głosach krytyki tychże się tyjących, spotkamy również

² Por. np. ewidentne luki bibliograficzne w: *Poeta jest jak dziecko. Nowe Roczniki. Antologia*. Wybór i opracowanie M. Chrzanoński, Z. Jerzyna, J. Koperski. Warszawa 1987; *Od Staffa do Wojaczka. Poezja polska 1939–1985. Antologia*. Łódź 1988.

³ Dla „debiutu pokoleniowego” charakterystyczny będzie np. tom poezji, urodzonego w roku 1938, Leszka A. Moczulskiego *Nawracanie stracha na wróble* (Kraków 1971), wpisujący się w poetykę pokolenia '68 – „pre-debiut” w 1962 r. jako współautor książki *Próba porównania* (Kraków 1962; wraz z Beatą Szymańską, Mieczysławem Czumą, Wincentym Faberem). Podobnie można analizować ewolucję poezji Wiktora Woroszyńskiego. „Debiuty spóźnione” są zjawiskiem częstszym, żeby przywołać dwa najbardziej znane „spóźnienia”: Mirona Białoszewskiego i Zbigniewa Herberta. Por. np. L. Szaruga: *Spóźnione i powtórne debiuty*. [w:] idem: *Walka o godność. Poezja polska w latach 1939–1988*. Wrocław 1993, s. 89 – 116. Szaruga, wśród „spóźnionych” debiutów po roku 1956 zwraca specjalną uwagę na tomy Mariana Jachimowicza i Andrzeja Kuśniewicza.

często pojęcie „debiutu właściwego”⁴. Nie wyczerpuje to, jak sędzę, listy możliwości.

Z szeregu prac krytycznych, recenzji, wyczytać moglibyśmy jeszcze wiele, odmiennych od przedstawionych tu, postaci debiutu. Postępowania dochodzeniowego nie ułatwi nawet przyjęcie tak ostrego kryterium, jak uznanie za debiut pierwszej samodzielnej książki wprowadzonej do obiegu czytelniczego poprzez rynek księgarski. Ostrość zaproponowanego kryterium pozwoli uwolnić się od tysięcy „przedmiotów artystycznych” krążących we wspomnianym już „obiegu pozaprofesjonalnym”, zamkniętym. Producent takiego „przedmiotu” jest często, wraz z bliskim sobie gronem osób, jego odbiorcą⁵.

„Ogniwem zamkniętym” był w początkowej fazie rozwoju, do roku 1980, tzw. „drugi obieg”. Trudno, w zgodzie z ówczesnymi bibliografiami, nie uznawać jego oczywistego dorobku książkowego. Nieobiektywne byłoby jednak stosowanie wobec tych publikacji tradycyjnych kryteriów: określonej minimalnej objętości, wielkości nakładu, typu techniki drukarskiej (często był to np. „maszynopis powielony”). Obieg niezależny współtworzyły również publikacje krajowych autorów w ośrodkach wydawniczych polskiej emigracji.

Niezależny obieg literatury polskiej nie był bezpośrednią reakcją na istnienie cenzury w ogóle, bo ta funkcjonowała na długo przed jego powstaniem. Była to literacka reakcja na zapisy cenzorskie (zakaz druku oraz wymieniania nazwisk), jakimi objęto dziesiątki intelektualistów – sygnatariuszy listów protestacyjnych w sprawie działań władz w roku 1976.

⁴ Przykładem mogą być tu „zapomniane” debiuty socrealistyczne, po których przyszedł czas na „właściwy” debiut. „Powtórny debiutem” jest dla L. Szarugi druk w „Twórczości” w 1956 roku poematu Z. Bieńkowskiego *Nieskończoność*. Por. idem: *op.cit.*, s. 98.

⁵ Por. na ten temat „ogniwi zamkniętych”: A. K. Waśkiewicz: *Ósma dekada*. Wrocław 1982, s. 84.

W postaci powielonego maszynopisu ukazało się w styczniu 1977 roku pismo „Zapis”, w którego artykule wstępnym Stanisław Barańczak tłumaczył: „Publikujemy ZAPIS tylko dlatego, że oficjalne możliwości druku zawartych w nim materiałów zostały nam odejęte”⁶.

Pierwszym rodzajem „debiutu” w obiegu niezależnym był więc, jak z powyższego wynika, debiut sytuujący się w tymże obiegu wyłącznie z przyczyny „cenzuralnej”. Zobaczmy to na przykładach.

Lech Dymarski (ur. 1949), zarówno ze względu na datę urodzenia, jak i środowisko w jakim zaistniał twórczo oraz poprzez przyjętą poetykę, współtworzył zjawisko funkcjonujące pod nazwą pokolenie '68. Świadczą o tym również aluzje literackie spotykane w jego wierszach (do tekstów Barańczaka), adresy dedykacyjne (np. Leszkowi A. Moczulskiemu, Annie i Stanisławowi Barańczakom) oraz pamięć o przeżyciu pokoleniowym (wiersz *Marie polskie*). Dymarski debiutował w prasie późno, bo w roku 1974, na łamach „Studenta”, czyli już w końcowej fazie dominacji Nowej Fali. W tymże roku 1974, poeta zaistniał w „zamkniętym obiegu pozaprofesjonalnym” za sprawą liczącego 26 stron tomiku pt. *Pierwsze zeznania*, wydanego na powielaczu przez Witrynkę Poetycką Klubu Od Nowa przy ZSP w Poznaniu. Tak opublikowany zbiorek wierszy był jednym z serii przeznaczonych do rozprowadzania tylko w czasie imprez literackich (nakłady pomiędzy 75 a 300 egz.).

Własnym sumptem, w dziesięciu egzemplarzach, korzystając z pomocy grafika Wojciecha Wołyńskiego, ogłosił jeszcze Dymarski w 1974 roku tomik pt. *Rozmówki polskie*. Próba debiutu w pełni profesjonalnego podjęta w roku 1976 zakończyła się, łatwym już wówczas do przewidzenia, fiaskiem. Tom pt. *Nie ma powodów do zaniepokojenia* nie znalazł, mimo uspokajającego tytułu, akceptacji trzech kolejnych

⁶ S. B a r a ń c z a k: *Dlaczego ZAPIS?* [w:] idem: *Etyka i poetyka*. Paryż 1979, s. 229.

wydawców. Na przeszkodzie stanęła już wtedy cenzura wewnątrzredakcyjna, wyprzedzająca domniemywane działania Urzędu. Na pocieszenie pozostało autorowi utrzymanie się w obiegu nieprofesjonalnym dzięki kolejnej publikacji w Witrynie Poetyckiej (już) SZSP. Mowa jest o liczącym 31 stron zbiorku pt. *Zyje mi się coraz lepiej – z książki życia i zażaleń*. Wkrótce potem patron zrezygnował z prowadzenia poznańskiej Witryny. Miejsce po niej wypełniła niezależna Witrynka Literatów i Krytyków, firmująca w roku 1979 pokaźnych rozmiarów (90 stron) książkę poetycką Lecha Dymarskiego, o prowokacyjnym wobec aparatu represji tytule *Za zgodą autora*. W rok później tomik został powtórzony nakładem NOWEJ w Warszawie. Czy był to debiut Lecha Dymarskiego? Z pewnością tak, przyjmując kryterium wprowadzenia dzieła w obieg czytelniczy – choć niezależny, to od roku 1980 noszący znamiona obiegu otwartego, a nawet cechy rynku. Dodajmy, że *Za zgodą autora* zawiera część wierszy z wymienionych wcześniej nieprofesjonalnych edycji. Z punktu widzenia poetyckich dzieł pokolenia był to z pewnością „debiut spóźniony”.

Podobnie rzecz się miała z publikacjami Leszka Szarugi (ur. 1946). Wybór obiegu niezależnego podyktowała mu również przyczyna „cenzuralna”. W feralnym roku 1976 Główny Urząd Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk zatrzymał jego tom pt. *Dowód osobisty*, złożony do druku w Wydawnictwie Literackim. Przykład Szarugi jest wręcz modelowy, a jego droga do debiutu analogiczna do opisanej w przypadku Dymarskiego. Po nieudanej próbie zaistnienia w obiegu oficjalnym i braku woli poddania się żyletkom cenzorów, Szaruga debiutuje w obiegu niezależnym we wrocławskiej Bibliotece Agory (tom *Prawdę mówiąc*, 1978). Później jego *Wiersze* ogłasza jeszcze, znana nam już, poznańska Witrynka Literatów i Krytyków (1980), a w rok później Krakowska Oficyna Studentów (*Nie ma poezji*, 1981). Tak Szaruga, jak i Dymarski nie opublikowali już niczego w obiegu oficjalnym aż do zniesienia cenzury.

Stanisław Barańczak, w cytowanym już artykule wstępnym do pierwszego numeru ZAPISU pisał, że pismo to nie musi się ukazywać „jeśli zawarte w nim materiały zostaną opublikowane w oficjalnie działających wydawnictwach i czasopismach”⁷. Umocnienie się „drugiego obiegu”, również w sensie jego autorytetu moralnego, spowodowało istotne zmiany w sposobie myślenia o relacjach pisarzy wobec instytucji życia literackiego. Dla Jana Polkowskiego (ur. 1953) warunek zweryfikowanej niecenzuralności, podkreślany przez redaktorów pierwszego numeru ZAPISU, nie miał już, jak się wydaje, żadnego znaczenia. Obieg niezależny wybierał on bowiem z przyczyn „etycznych”. Taki też charakter ma jego debiut⁸. Wpierw prasowy – w ZAPISIE (1978), później książkowy w NOWEJ – zbiorem *To nie jest poezja* (1980). Wybór miejsca debiutu przez Polkowskiego był gestem odnoszącym się tyleż do sytuacji zniewolenia słowa w Polsce lat siedemdziesiątych, co i do wewnętrznych jakości przedstawianych i promowanych przez oficjalne oficyny utworów. W zalewie „nowoprywatnościowego”, artystowskiego autotematyzmu, Polkowski wyróżniał się strategią antypoety. „Poezja Polkowskiego – pisał w recenzji Stanisław Barańczak – pod pewnym względem jest dokładną odwrotnością tego, co najczęściej daje się zauważyć w wierszach debiutantów lat ostatnich”⁹. Do zniesienia cenzury Polkowski publikował wyłącznie w obiegu niezależnym. Podobny charakter – „debiutów etycznych”, – miały pierwsze książki rówieśnych Polkowskiemu poetów wrocławskich: Leszka Budrewicza, Leszka Pułki,

⁷ S. Barańczak: *op.cit.*, s. 227.

⁸ „Debiut etyczny” rozumiem tu inaczej niż S. Chwini w artykule: *Sytuacja etyczna debiutu*. „Litteraria” 1976, nr 9. Chwiniowi chodziło o dylemat w relacjach między ówczesnymi debiutantami a okrzeplą już Nową Falą (Nowym Ruchem), „jak osiągnąć własną poetycką autonomię (do czego zwykle dąży się poprzez negację poetyki Nowego Ruchu) – pisał – akceptując jednocześnie etyczne podstawy tej poetyki, jak być poza Nowym Ruchem, nie będąc przeciw”.

⁹ S. Barańczak: *Przed i po*. Londyn 1988, s. 84.

Jarosława Brody.

Na zakończenie jeszcze jedna, trzecia sytuacja debiutu w obiegu niezależnym. W latach osiemdziesiątych wybór przez twórcę „drugiego obiegu” nosił często znamiona połączenia motywacji etycznej z — powiedzmy dla uproszczenia — „techniczną”. Publikowane były w obiegu niezależnym teksty, które mogły liczyć na brak zainteresowania ze strony cenzora. „Drugi obieg”, oferował jednak wówczas zdecydowanie większą dynamikę działania, niż popadające w niedowład państwowe wydawnictwa. Stał się — w drugiej zwłaszcza połowie lat osiemdziesiątych — realną konkurencją dla obiegu oficjalnego, przynajmniej w zakresie pewnych typów publikacji, a już z całą pewnością był taką konkurencją pod względem czasu wydawania książki.

Przykładem definiowanego tak niefortunnie sposobu zaistnienia książką poetycką może być debiut Piotra Szewca (ur. 1961) — dwunastostronicowy arkusz pt. *Świadectwo*. Opublikowała go w roku 1983, działająca przy wydawnictwie „Przedświt”, Warszawska Niezależna Oficyna Poetów i Malarzy. Autor publikował już, wcześniej oraz równolegle, wiersze i recenzje w pismach poddawanych kontroli cenzury i kolportowanych w sieci koncernu RSW, to jest na łamach „Nowego Wyrazu”, „Kameny”, „Odry”, „Twórczości”, „Radaru”, „Akcentu”, również „Więzi”. Pojęcie „debiutu technicznego”, czy — szerzej — łączenie publikacji w obu obiegach, dotyczy oczywiście także przypadków odwrotnych od opisanego. I tak np. Zbigniew Machej (ur. 1958) wydaje swoją pierwszą książkę poetycką w państwowym „Czytelniku” w roku 1984 (*Smakosze, kochankowie i płatni mordercy*). Ale jego inne publikacje trafiają też do nie cenzurowanych czasopism („Puls”, „Arka”, „Brulion”, „Gąbka”), a kolejne zbiory wierszy sygnowane są przez „drugoobiegową” Oficynę Literacką (*Śpiąca muza*, 1988) i także niezależną Bibliotekę „Miesięcznika Małopolskiego” (*Wiersze dla moich przyjaciół*, 1988).

Szkic ten nie stawiał sobie, rzecz jasna, celu bibliograficznego i krytycznego uporządkowania debiutów przełomu lat siedemdziesiątych

i osiemdziesiątych. Warto jednak zdawać sobie w pełni sprawę ze złożoności polskiego życia literackich w tym czasie¹⁰.

¹⁰ Na temat relacji między sferą niezależnego życia kulturalnego a „polityką kulturalną” państwa po roku 1976 zob.: L. S z a r u g a: *Kultura niezależna a struktury oficjalne*. „Kultura” 1987, nr 1–2, s. 149 – 163.

„Szyk” i „skowyt”.

O poezji debiutantów drugiej połowy lat osiemdziesiątych.

I. Wektory.

Karłowatność zadania wyznaczonego tytułem niniejszego szkicu jest zapewne dla czytelnika aż nadto oczywista. Tytuł ten zawiera zresztą co najwyżej tylko połowę prawdy. Nie wszyscy przecież debiutanci staną się przedmiotem mojego zainteresowania. Co więcej, zajmę się twórcami, których nazwiska w większości nie trafią do uczonych spisów bibliograficznych, obejmujących książki poetyckie wydane w sygnalizowanym okresie. Obraz poezji powstającej pod piórami autorów urodzonych w latach sześćdziesiątych przypomina ledwie zagruntowane płótno, którego interpretacja grozi nadużyciem. Podjęcie się jej uznane być może wręcz za błazenadę. Nie pozostaje zatem nic innego, jak zajęcie się właściwościami owego gruntu, na który składają się rozproszone publikacje najmłodszych: w czasopiśmie, książkach zbiorowych, ulotkach, jednodniówkach, dodatkach i arkuszach – bardziej lub mniej udolnie powielanych metodą małej poligrafii. Może uda się dostrzec jakieś cechy swoiste tych wypowiedzi i ustalić rokowania na przyszłość.

Tym, co da się określić w miarę wyraziście jest zastana przez debiutantów, czy też ściślej: przez ich wiersze, sytuacja komunikacyjna. Dodajmy: mało przejrzysta. Jej głównym źródłem były trzy fakty umiejscowione na początku dekady – każdy innej natury: Nagroda Nobla dla Czesława Miłosza, wprowadzenie stanu wojennego, *Raport z oblężonego miasta* Zbigniewa Herberta¹. Nobel dla Miłosza umożliwił jego poezji dotarcie do najmłodszej części publiczności literackiej. Miłosz niósł maksymalny program dla p o e z j i: poznawczy, etyczny, metafizyczny, artystyczny. Tom Herberta przynosił program etyczny dla p o e t y. Czas stanu wojennego, ciągnący się ospale i roztopiający ostatecznie w roku 1989, z jednej strony weryfikował te programy, z drugiej – osądzał w trybie doraźnym odstępców od nich. Model zaistniałej w latach 1981–1989 sytuacji komunikacyjnej kształtował się w oparciu o sprzeczność między powinnościami poety a powinnościami poezji.

Przesunięcia w obrębie tej opozycji, znoszenie sprzeczności, zaowocowały napięciami komplikującymi czytelny odbiór postaw i poetyk. Najskrajniej objawiło się to w twórczości Ryszarda Krynickiego, który w tym samym czasie pisał wiersz-odezwę:

Żołnierze nie strzelajcie do nas!

Nie strzelajcie do swoich braci.[...]

— i...:

¹ Tom Herberta pod tym tytułem ukazał się w Instytucie Literackim w Paryżu w roku 1983. Część wierszy była już jednak znana z wydanego równolegle w „drugim obiegu” tomu *18 wierszy* (dwie edycje Oficyny Literackiej w roku 1983) oraz tomu *Arkusz* (Krag, Warszawa 1984). Tom pod paryskim tytułem był również wielokrotnie przedrukowywany w całości przez niezależne oficyny, m.in.: Oficyna Literacka 1984, Wydawnictwo Dobra Powszechnego [b.m.] 1984, Errata 1984 (Poznań) oraz we fragmentach jako *Wiersze* (Wydawnictwo „W”, Warszawa 1984).

Co robisz, ślimaczku, na moim balkonie,
tyle pięter nad ziemią!
Czy powracasz z Fudzi? [...]²

II. Terminy.

Wektory wartości, które przykładano do poezji polskiej lat osiemdziesiątych nie wyznaczały w istocie żadnego kierunku. Tak przynajmniej czytali to najmłodszy. Dwudziestoparoletni poeta, umieszczający w swym arkuszu jako motto fragment *Piosenki o końcu świata* Miłosza, poświadczał wprost uwikłanie, o którym mówimy, słowami:

Chciałbym napisać wiersz o grudniu
tym że zima tego roku była ostra
jak żadna inna i nawet ciepłe kożuchy
nie chroniły ciała od przenikliwego mrozu³

Inny, w podobnym duchu, choć w języku romantycznych symboli przefiltrowanym przez sarmacki barok Słowackiego i Brylla, prowadził już ewidentną polemikę z formacją określaną coraz częściej jako pokolenie '76 (w szerokim rozumieniu Edwarda Balcerzana⁴):

² Fragment pierwszego wiersza pochodzi z tomu *Jeżeli w jakimś kraju* (Warszawa 1983), drugi z *Niewiele więcej i nowe wiersze* (Warszawa 1984).

³ Z b i g n i e w J e r z y D e r d a (ur. 1963). Fragment wiersza z arkusza: *Mała obława*. Bytom 1989 („na prawach rękopisu”; Reflektor, 50 egz.).

⁴ „Teksty Drugie” 1990, nr 1. Zob. w tej książce szkic pt. *Czy istnieje pokolenie '76?*.

Trzeba uwolnić się od Polski
w snach srebrnych Salomei, od kontuszy
przeżartych przez mole, pleśniejących kurzem.
Człowiek na oczach nosi brudny bandaż
płaczu, przepaskę szczęścia, w piersiach
coraz więcej popiołu, rosnącego
jak drożdże. Uwolnić się –
to także zmienić formę wiersza,
wypluć z siebie ból, któremu tylko ja
jestem winny.⁵

Postulowana zmiana formy idzie tu w parze z odrzuceniem całego paradygmatu wiersza polskiego lat osiemdziesiątych. Wzorzec odmian zamykał się w realizacjach poetów średniego pokolenia: Krynickiego, Barańczaka, Polkowskiego i Maja. Każdy z tych twórców dopracował się własnej, samoistnej formuły wypowiedzi lirycznej, ale w każdej z nich zbiegały się sprzeczne wektory idei ustanowionych przez Miłosa i Herberta. Zawodna okazała się wiara w produktywność wspomnianego paradygmatu. Korzystający zeń autorzy wpadli poza tym w sidła tradycji, z którą ich mistrzowie prowadzili niełatwy dialog. Dla jej określenia krytyka wynalazła jak dotąd spory rejestr przezwisk.

W roku 1983 Marian Kisiel⁶ rzucił hasło „pokolenia Reduty”, co wywołuje jednoznaczne skojarzenia z duchem romantycznym. Zdaniem twórcy pomysłu, przeżycie lat 1980–1981 odegrało rolę „krystalizatora świadomości” dla urodzonych w latach 1957–1962; rolę podobną jak wydarzenia z lat 1968–1970 dla Nowej Fali. „Reduta” oznaczała akty-

⁵ Marcin Hałasiński (ur. 1968): *Mały manifest*. [w:] idem: *Protokoły*. Katowice 1989.

⁶ M. Kisiel: *Goetterdaemmerung – Emigracja wewnętrzna – Reduta. O literaturze i pokoleniu literackim lat osiemdziesiątych*. Sosnowiec 1983.

wne kształtowanie zarówno literatury jak i historii. W kilka lat później ten sam krytyk, Marian Kisiel, wartościując przedmiot swoich obserwacji, jak myślę, dodatnio, pisał o „schedzie romantycznej” (1987)⁷, za którym to pojęciem kryła się interwencyjna projekcja świata w młodej poezji, konieczność podejmowania „tragicznych wyborów”. Odmienne wartościował to samo zjawisko w rok później Krzysztof Koehler, czemu dał wyraz w swojej metaforycznej terminologii. Dodajmy, że Koehler nie ograniczał się do tzw. młodej literatury a diagnozował całość zjawisk poetyckich w latach osiemdziesiątych. Romantyczne odwołania nazwał „romantycznymi koleinami” i widział dla nich dwa odpowiednie miejsca: „okopy” i „oblężoną twierdzę”⁸.

Koehler zasygnalizował również istnienie drugiego bieguna, który charakteryzuje się „pozaczasowością”, „fundamentalizmem” i „niewzruszoną aksjologią”; który jest reakcją na ton martyrologiczny. To „nurt afirmatywny” zrodzony dzięki poetyckiej konwersji niektórych „nowofalowców”: Krynickiego, Moczulskiego i Zagajewskiego, wspomnianych wysiłkiem Maja i Polkowskiego. Można przypuszczać, że Koehler widzi możliwość kontynuowania założeń tego nurtu w poezji twórców urodzonych w latach sześćdziesiątych. Już bezpośrednio w odniesieniu do ich dokonań, Andrzej Niewiadomski wysunął postulat „poezji rzetelnej”⁹, to jest nie poddającej się typowym, historycznoliterackim klasyfikacjom. Niewiadomski przywoływał jako argument tekst Czesława Miłosza o Czechowiczu¹⁰, co – jeśli dobrze rozumiem –

⁷ M. Kisiel: *Scheda romantyczna*. „Student” 1987, nr 9.

⁸ K. Koehler: *Okopy i afirmacja*. „Brulion” nr 7 – 8, 1988.

⁹ A. Niewiadomski: *Czy czeka nas nowa duchowa przygoda przełomu?* „Kresy. Kwartalnik Literacki” nr 1, 1990, s. 97 – 102.

¹⁰ Miłosz pisał o Czechowiczu w „Kulturze” 1954, nr 7/8 (przedruk [w:] idem: *Kontynenty*. Paryż 1958). Przedrukowane również [w:] idem: *Zaczynając od moich ulic*. Paryż 1985, s. 183 – 221.

oznacza oczekiwanie na poezję „przezwyćżającą nacisk świata”¹¹, oczekiwanie na poezję wyzwoloną od społecznych zobowiązań, operującą językiem nie narzucającym konieczności lektury prowadzonej przez pryzmat socjalnej genezy wiersza. Jeśli tak, byłyby te postulaty bliskie diagnozie Koehlera.

„Reduta”, „okopy”, „afirmacja”, „poezja rzetelna” — wszystkie te terminy są świadectwem ucieczki od tradycyjnej terminologii, od tzw. klisz i liczmanów, od historycznoliterackich schematów i szufladek. Terminy te sugerują, że mieści się w nich więcej, niż w istocie są w stanie oznaczyć. Poza kilkoma czytelnymi skojarzeniami historycznymi czy filozoficznymi jakie wywołują, nie niosą treści specyficznie literackich. Jakkolwiek cenne w momencie konstituowania się nowego ruchu w poezji, w momencie dyskusji odwołującej się do emocji, tak nie wydają się płodne dla spojrzenia z dystansu.

III. Nazwiska.

Bądźmy przez chwilę szaleni, jadąc
pociągiem do Egiptu, do Lwowa, Krakowa, gdziekolwiek,
przez ciemność zamarzającą na szybie
w kruche krople szronu. Dopóki nie zgasną
światła szyn, obłąkane ogniska.

Bądźmy szaleni... Co jest w stanie powiedzieć o autorze cytowanego tekstu przypadkowy czytelnik? Na pewno wyłapie aluzję do znakomitego tomu Adama Zagajewskiego i fascynację twórczością tego poety. Na pewno nie odgadnie nazwiska. Autorem wiersza manife-

¹¹ *Ibidem*, s. 220.

stującego, za mistrzem, wierność metaforze i symbolice kultury jest przywoływany już w tym szkicu Marcin Hałas. Gdybym zniekształcił tu jego nazwisko lub zgoła podał fałszywe, nie zwróciłoby to poza nim samym i jego przyjaciółmi, niczyjej uwagi. Piszę te słowa, bo od pewnego czasu środowiska literackie wołają pod adresem krytyków: nazwiska i hierarchie! Chleba, igrzysk! Pozostaje pytanie, czy za tymi tak oczekiwanymi nazwiskami, aby na pewno kryją się istotne różnice w traktowaniu języka, tradycji literackiej, rzeczywistości, w stopniu opanowania formy poetyckiej? Modnym stało się postulowanie krytyki idiograficznej, za czym kryje się częściowo nieszczęście uprawiania krytycznych spekulacji przez wielu poetów. Czy rzeczywiście niepodobieństwo – poziom indywidualnej konfiguracji dzieł triumfował w obrębie poezji lat osiemdziesiątych nad podobieństwami? Z mojego, być może mało subtelного punktu widzenia, twórczość urodzonych mniej więcej w latach 1955–1962 w interesującym nas tu okresie (1982–1990) rozcięta była wyraźnie tylko na dwa skupiska ideowo-artystyczne: na tych, co byli w swych wierszach „po stronie przeszłości”, i tych, co byli „po stronie teraźniejszości”. Nazwiska? Oto one.

Czas teraźniejszy wyznaczał kształt poezji np. Jacka Olszewskiego, Roberta Tekielego, Aleksandra Rybczyńskiego, Jarosława Olejniczaka, Marcina Świetlickiego. „Po stronie przeszłości” (co nie znaczy od razu „po stronie tradycji”) wyróżniłbym trzy linie. „Poezja kultury” reprezentowana była w dwóch odcieniach: stylizatorstwa (Krzysztof Paczuski, Krzysztof Ćwikliński, Maciej Strzembosz) i neoklasycyzmu wzorowanego na dykcji Zbigniewa Herberta (Robert Gawłowski, Janusz Drzewucki, Piotr Szewc, Piotr Wilczek, Aleksander Jenko). Drugą linię stanowili poeci eksploatujący mit osobisty (Piotr Cielesz, Dariusz T. Lebioda, Tadeusz Zukowski, Lesław Nowara). Trzecią wreszcie, najciekawszą, w której splatają się właściwie wszystkie plany czasowe, określiłbym mianem „poetyckiej eschatologii” (Zbigniew Machej, Marek Wojdyło, Roman Bąk).

Wynik tej wyliczanki był z góry do przewidzenia. Nie powiedziała ona niczego na temat zajmujących nas problemów. Ale też wydaje się, że przywołana owymi nazwiskami generacja sama jest temu winna. Nie wykorzystała swojej szansy (jako generacja właśnie, bo czy wydała znaczące indywidualności to się okaże w nadchodzącej dekadzie), nie wyostrzyła swej poetyckiej perspektywy, nie przewartościowała wreszcie, poza kilkoma deklaracjami składanymi obok wierszy, w sposób wyraźny swego stosunku do bezpośrednich poprzedników i do literackiego dziedzictwa. Czy uczynią to, coraz tłumniej obecni na łamach czasopism, najmłodszy twórcy?

Poezja tworzona przez autorów urodzonych w latach 1963–1969, ta dostępna nam dzięki publikacjom prasowym i arkuszowym, jest chyba mniej wewnętrznie zróżnicowana niż mogłoby to wynikać z rozmaitych krytycznych i programowych enuncjacji. Jej bieguny uwybraźniły się już w zdecydowany sposób i, co ciekawe, opozycja między nimi nie przebiega, albo dzieje się tak tylko częściowo, w ramach podziałów typowych dla literatury polskiej: romantyzm — klasycyzm, awangardowość — tradycyjalizm. Wydaje mi się, że bieguny te mają w dniu dzisiejszym swych dostrzegalnych liderów.

IV. Liderzy.

— *U nas w Ameryce...* (Jacek Podsiadło)

Jacek Podsiadło (ur. 1964) zdołał do roku 1990 opublikować dziesięć zbiorów poezji, z których dwa tylko wyróżniają się czytelnym drukiem i równym obcięciem brzegów. W prasie publikował niewiele, dlatego też niskonakładowe arkusze pozostają głównym źródłem wiedzy o jego wierszach. Są to w kolejności ukazywania się: *Hej!* (Ecce, Katowice 1987, 500 egz.), *Dwanaście stron wierszy* (SDK, Warszawa 1988, 200 egz.), *Nieszczęście doskonałe* (TKK, Toruń 1988),

Nie wiem (nakład własny, Ostrołęka 1989, 36 egz.), *Można jeszcze na mnie polować* (nakład własny, Jelenia Góra 1989, 99 egz.), *Odmowa współudziału* (Wolność i Pokój, Opole 1989), *Sobą po mapie* (Kotłownia, Warszawa 1989, 100 egz.), *Kompot z orangutana* (nakład własny, Elbląg 1989, 77 egz.), *Tak* (nakład własny, Kalisz 1989, 10 egz.), *W lunaparkach smutny, w lunaparkach śmieszny* (PSO, Warszawa 1990).

Zwróćmy uwagę na najważniejsze cechy poezji Podsiadły. Wpierw fragmenty dwóch jego wierszy¹²:

[...] Gruby zeszyt w linie. Trzynaście paczek papierosów.

Granulowana, rozpuszczalna kawa Jacobs.

Wódka „Polonaise”. Linijka i ekierka

Dwanaście znaczków. Kilka czasopism.

I już. Można iść na piwo do „Santosu”

nieopodal dworca. Wypić dwa kufle. Wyjść.

Usiąść na ławce. Zapalić papierosa.[...]

[...] Słynny dymiący komin w Grudziądzu. Marsha Hunt

i jej pupa w filmie „Britannia Hospital”. Talmud.

Gitara oparta o ścianę. Ściana oparta o gitarę. Fotel z oparciem

i samotni bez oparcia. Niezliczone fronty i młodzi żołnierze

ruszający do natarcia z duszą na ramieniu. Pakty o nieagresji.

Eksplozje i implozje. Wszystko to zbiegające się

w jednym punkcie: mała krosta na brodzie, którą naciskam palcami.

Identyczny jest tok obu przywołanych wierszy. Katalog obiektywnie przedstawianych przedmiotów zostaje zamknięty w centralnym usy-

¹² Cytuję wg: *W lunaparkach smutny, w lunaparkach śmieszny*. Warszawa 1990.

tuowaniu się między nimi podmiotu lirycznego, „ja”, którym, powiedzmy to od razu, we wszystkich wierszach Podsiadły jest on sam. Punktem wyjścia jego poezji jest wrzucenie człowieka w kosmos rzeczy (to także wytwory umysłu i tzw. przedmioty estetyczne). Jednostka, „ja”, nie jest w stanie określić się wobec nich, nie jest też w stanie uchwycić relacji, stosunków między nimi samymi. „Ja” jest cielesne i odczuwa świat wtedy, gdy ten narusza bezpośrednio swoimi elementami strukturę ciała „ja”. Poeta unika uogólnień, pojęć abstrakcyjnych, symbolu. Jest konkretystą wierzącym jedynie we własną cielesność i unikającym za wszelką cenę fikcji – fikcyjności, jak również bytowania wśród nie istniejących realnie idei. Wybiera chaotyczną wędrówkę przez świat doznań zmysłowych, wybiera bezrefleksyjne obijanie się o niezliczone ilości przedmiotów. Przestrzeń wiersza służy wiernemu oddaniu tej wędrówki, jest otwarta, z założenia nie ograniczona żadną konwencją poetycką. Poddaje się wyłącznie rytmowi biologicznemu poety, jego oddechowi i jego arbitralnym, najmniej nawet oczekiwanym w poezji, wyborom. Dla Podsiadły traci sens pojęcie języka poetyckiego, który miałby być kolejną systemową odmianą w ramach języka ogólnego. Słownik jego wierszy nie zna ograniczeń specyficznie literackich, jest po prostu jego własnym słownikiem. Naturalność wypowiedzi i potoczność języka biorą u Podsiadły górę nad jakąkolwiek myślową organizacją. Jego wiersz korzysta po części z tradycji nowofalowej. Barokowo obfite katalogi przypominają przede wszystkim poematy Krynickiego, zwłaszcza z *Organizmu zbiorowego*. Trafi się nawet Podsiadłe metafora (której generalnie unika) jakby rodem z tego tomu Krynickiego, np. „mleczne żyły sklepów spożywczych”.

Kształt wiersza Podsiadły nie jest jednak wprost zapożyczony od nowofalowców. Podmiot wrzucony w kosmos rzeczy i pojęć, który nie jest w stanie uchwycić relacji między nimi, ustalić hierarchii stosunków, przypomina o lekcji wziętej od Różewicza. Polską tradycję literacką filtrują jednak na drodze do wiersza Podsiadły poematy poetów amerykań-

kańskich. Niektóre ich nazwiska pojawiają się w tekstach wierszy, innych możemy się domyślać. Bliscy są Podsiadły głównie ci twórcy, którzy zerwali z linią Eliota, czyli gdzieś od Kennetha Rexrotha, przez Roberta Bly'ą, Denisa Levertova, Gary Snydera, Franka O'Hare, Charlesa Olsona, do Allena Ginsberga. Podsiadły ma, za większością z nich, świadomość biopsychicznego uzależnienia długości wersu. Artykułuje to wprost:

[...] sprawiają, że cudowna amplituda wiersza zjednoczonego
z rytmem oddechu rozpada się, [...]

Za Amerykanami wkracza do poezji Podsiadły integracja z muzyką pop i jazzem („słucham Herbie Hancocka”, „głos Tracy Chapman”, „słyszałem coś takiego u Boba Dylana”). Wkracza język angielski, który, proszę wybaczyć porównanie, pełni w stylistyce tekstu funkcję podobną jak łańcuchy latynizmów w *Pamiętnikach* Paska. Jest dodatkowo sygnałem wyjścia poza polską tradycję kulturową, poza uzależnienia od polskości jako takiej. Amerykański rodowód ma nawet sposób widzenia problematyki społecznej. Zerwanie z powinnościami poezji wobec spraw publicznych wynika z zanegowania powinności jednostki wobec obowiązujących ją norm społecznych. Rzeczywistość polityczna, silnie obecna w wierszach Podsiadły, nie jest przedmiotem systemowej analizy. Pojawia się w postaci nie powiązanych z sobą znaków zagrożenia wiszącego nad „ja” lirycznym. Charakterystyczny jest pod tym względem wiersz *Odmawiam współudziału*, którego tytuł wyrasta z języka zaangażowanej poezji lat osiemdziesiątych. Co znajdujemy pod tym tytułem:

odmawiam współudziału
w zabiciu sosny [...]

Duch ekologii, anarchizm i pacyfizm, określają rodzaj społecznego

zaangażowania podmiotu omawianych wierszy. Podmiotu, który przyjmuje wobec świata postawę naiwnego przechodnia — na własnej osobie poznającego dopiero formy rzeczywiste a nie — urojone, nie hierarchizującego elementów świata, zachłannego na doświadczenia.

— Stare w nowej poezji ? (Krzysztof Koehler)

Krzysztof Koehler (ur. 1963) znany jest przede wszystkim z wierszy publikowanych w prasie literackiej; w „Brulionie”, „Zeszytach Literackich”, „Kresach”, „Tygodniku Literackim”, „Res Publice”, „Konsturze”. Przypomnijmy fragmenty dwóch wierszy:

[...] Dwa miasta w jednym, dwój-myslenie w głowie,
Miejsca co zieją przeszłością tak jak bramy moczem
i te same w karnym szeregu pokrzykują rażno,
I mówią „nie ma” oraz „nowe już”.

Czas tu wiruje jak bączek po trawie
Jak skrzydła trzmiela, i te skrzydła właśnie,
Albo trzmiel kosmaty zanurzony w kwieciu
Prawdziwy jest [...]

Podniosłem oczy i wolno się wdarła
W przestrzeń pokoju zatłoczonych rzeczy
Cicha, jak kryształ czystej górskiej rzeki
Majestatyczna sygnaturka z wieży.

Nim oczy przymknąć zdążyłem zawtórowały
Jej głośne dźwięki dzwonów
I rozgadały się w godzinie zmierzchu
Wieże tych wszystkich, które są, kościołów.[...]

Pierwszy z tych wierszy zatytułowany jest *Lwów*, drugi – *Kraków*. To – rzecz jasna – nie jedyny powód, dla którego zostały niniejszym zestawione. W obu ujawnia się charakterystyczna postawa podmiotu lirycznego, wyraźnie umiejscawiającego się w opisywanej rzeczywistości. Jego celem wydaje się uchwycenie istoty przestrzeni, którą wybiera na miejsce swego bytowania. Podmiot dokonuje selekcji elementów, z jakich składa się interesująca go rzeczywistość. Opis przestrzeni w wykonaniu Koehlera to ciąg metonimiczny, zwieńczony często refleksją, uogólnieniem. Poeta chętnie posługuje się pojęciami takimi, jak: "strach", "radość", "gniew", "nadzieja", czy też "Europa", "reformacja", "gotyk", "Boży ład". Daje tym samym do zrozumienia, że jest świadomy hierarchicznego układu świata. Posiada zdolność oceny relacji jakie zachodzą między przedmiotami. Świadomość hierarchii w niczym jednak nie umniejsza jego wewnętrznej wolności. Gwarantuje mu ją wiara w czyny i niezależny umysł ludzki.

Już te pobieżnie wyodrębnione cechy poezji Koehlera, jak np. poszukiwanie esencji rzeczy i opcja za rozumowym poznaniem świata, wskazują na zakorzenienie w wielowiekowej tradycji klasycyzmu. Według obiegowych definicji wyróżnikami tego prądu są: harmonia, umiar, równowaga, spokój. Uważna lektura wierszy Koehlera każe nam jednak opuścić tak zdefiniowane pole tradycji. Bez trudu odnajdziemy bowiem w tej poezji: dysonans, rozchwianie, niepokój, zaburzenie rytmu.

Kształt wiersza Koehlera przywołuje tradycyjny stosunek do poezjowania, biorący się z uznania podstawowych ograniczeń jakie nakładają na piszącego takie chociażby zjawiska, jak prozodia czy przyległość słów i dźwięków. Koehler swoją wiarę w ład świata (przed-ustawny) potwierdza usankcjonowaniem sakralnego ładu poezji. To klasyczne. Ale rym i rytm w jego wierszach nie zmierza do odpustowej śpiewności, banalnej płynności czy przypadkowej ekwiwalencji poszczególnych części tekstu. Koehler, za cenę posądzeń o nieudolność, godzi się nierzadko na pobrzmiewającą średniowiecznym wier-

szem chropawość i surowość zestawień słownych. Prowadzi pełen chłodu dialog z tradycją. Zachowuje się wobec tejże aktywnie, dynamicznie. Balansuje na cienkiej granicy między zasiedzeniem w konwencji a jej przekroczeniem, złamaniem. W jego pozornie regularnych wierszach często gości przerzutnia. Poeta oddaje honory całej poetyckiej przeszłości i, jednocześnie, ironicznie się z niej naigrywa. Jak np. z zasad rozmieszczania i funkcji rymów (podkreślenia moje):

Wkroczyliśmy butnie w przepychu
Zmęczenia, które pełnym spojrzeniem
Zamieszkuje oko; oddech szelestem
Owionął sklepienia i suchy kaszel
Słów przeorał powietrze; opiewaliśmy
Piękność ram złożonych i szkieł
Kolorowych żywy blask; jak na wietrze nasze
Cienie się chwiały,[...]

Rym, który nie zechciał być tu ani inicjalnym, ani końcowym, nie dał się również zamknąć jako wewnętrzny – średniówkowy. Wyzwolony z sugerowanych ograniczeń, ułożył się w efekcie w zdyscyplinowaną, regularną, nową konstrukcję o wyszukanym układzie diagonalnym.

Podmiot wierszy Koehlera jest podmiotem autorskim, poetą dającym zapisy p o e t y c k i e j wrażliwości na świat, na słowo. To poetyckość manifestowana grą z konwencją, odwołaniami do wielkiej symboliki kultury, do słowa odświętnego, pochodzącego z centrum.

V. Miejsca wspólne.

Czy są one w ogóle do pomyślenia? Pobieżna lektura wierszy debiutantów z drugiej połowy lat osiemdziesiątych zdaje się potwierdzać podział na dwa przeciwstawne nurty, dwa typy dykcji ustanowione przez takie opozycje, jak: konwencja — autentyzm, tradycjonalizm — awangardowość, zwrot w przeszłość — skupienie się na teraźniejszości, pozostawanie w Centrum — "outsideryzm", kultura — kontrkultura.

Podsumujmy dotychczasowe wrażenia. Biegun poezjowania reprezentowany przez Podsiadłę, a mający wyróżniających się autorów w osobach: Mariusza Pszczolarskiego, Bogdana Prejsa, Krzysztofa Jaworskiego, Mirosława Drabczyka, Pawła Marcinkiewicza korzysta z możliwości, jakie stworzyło zerwanie z Eliotem w poezji amerykańskiej. Koehler, podobnie Artur Szłosarek czy Marcin Baran, zdaje się wierzyć w istnienie "zmysłu historycznego" i zgadzać z ustaleniami zawartymi w eseju o tradycji i talencie indywidualnym, właśnie Eliota. Człowiek w wierszach Podsiadły obja się o przedmioty, nie posiadał zdolności ich selekcionowania. Na biegunie Koehlera odbywa się poszukiwanie istoty rzeczy i zjawisk, wnikliwe studium zmierzające do wyłowienia esencji. To lekcja Miłosza. U Podsiadły wierszem i światem rządzi nie formułowana wprost idea anarchistyczna. Koehler manifestuje ład i powagę świata, chętnie doprowadza do zetknięcia się swojego wiersza z wielką sztuką, pomnikami kultury materialnej i duchowej, odnosi się do historii. U Podsiadły wiersz zintegrowany jest z hałaśliwą muzyką pop, rozgrywa się w planie czasu teraźniejszego. Jego ekspresję wzmacnia sprozaizowanie wypowiedzi, antypoetyckość podkreślana licznymi wulgaryzmami i brutalizmami. Jest to wiersz narracyjny. Koehler ceni sobie natomiast liryczność i demonstracyjną poetyckość. Jego postawę cechuje skłonność do refleksji i racjonalizm. Podsiadło wybiera empiryzm i postawę autystyczną, wyobcowanie.

Trudno chyba o większe zróżnicowanie. Wspólny generacyjny

rodowód obu omawianych kierunków daje nam jednak prawo do zastanowienia się nad polem ich łączliwości. Zewnętrznie dającą się odczytać cechą wspólną jest na pewno schyłkowy nastrój interesującej nas poezji. Z wierszy Podsiadły i bliskich mu autorów wyziera swoista dekadencja (co nie ma nic wspólnego z tradycją modernizmu polskiego). W tekstach Koehlera wsłuchać się można w wyciszony ton katastroficznego.

Jest jednak miejsce wspólne, możliwe do zaobserwowania w wewnętrznym planie tekstu. Zarówno Podsiadły, jak i Koehlera przestaje zajmować problem odbiorcy, a ściślej sięganie po zabiegi składniowe i leksykalne, mające wytworzyć pożądany model czytelnika. Zrywają oni z dyskursem poetyckim rozgrywającym się między „ja” i „ty”. Jeśli nawet pojawia się „ty” liryczne, to jest zawsze następstwem transpozycji formy „ja” na „ty”. Z perspektywy nadawcy nic się więc nie zmienia. Mówi do siebie, myśli (do wewnątrz) siebie. Zezwala się tylko czytelnikowi na zagłębienie w to wszystko za pośrednictwem tekstu, ale nie ma potrzeby trudzenia się nad projektowaniem odbiorcy, konstruowaniem linii porozumienia z nim, rozmowy. Dialog Koehlera dotyczy tradycji literackiej, u Podsiadły pojawia się on w postaci dosłownej – kronikarskiego zapisu intymnej rozmowy. Odbiorca wirtualny nie interesuje ani Podsiadły, ani Koehlera. Rozgrywkę między „ja” i „ty” zastępuje zatem rozgrywka „mój tekst” – „inne teksty” (niekoniecznie literackie, poetyckie)

Za wcześniej jeszcze, by mówić o konsekwencjach tego faktu. Oznaczać on może wyzwolenie się najmłodszej poezji od dogmatów komunikacyjnej teorii języka. Zatem ideałem byłoby obecnie nie „mówienie o czymś do kogoś”, lecz wyłącznie twórcze korzystanie z języka-tworzywa. Wiersz – Podsiadły lub Koehlera – chce być traktowany jako „mówienie” uwikłane w „inne mówienie”. Celem tego zwrotu w komunikacji ma być nieograniczona osoba słuchacza ekspresja siebie samego (Podsiadły) lub idealne odtworzenie własnej myśli (Koehler).

**VI. Z wiersza Krzysztofa Koehlera:
— *Szyk elegancki rozbija się w skowyt***

W latach dziewięćdziesiątych możliwa jest sytuacja zdominowania wielogłosu poetyckiego przez jedną, dwie indywidualności z grupy poetów urodzonych w latach 1955–1962. Niewykluczone, że stanie się taką indywidualnością Zbigniew Machej. Wtedy też dopiero generacja młodszych o kilka lat poetów dokona pełnej artykulacji własnych poglądów na temat poezji i miejsca poety w świecie. Wskazani dzisiaj liderzy mogą wówczas stracić, dość przypadkowo przecież przyznaną im obecnie, pozycję. Dwa wyróżnione tu typy dykcji poetyckiej w moim przekonaniu towarzyszyły będą długo ich rówieśnikom.

grudzień 1990

Prozatorskie debiuty dekady — ze wskazaniem.

Najważniejszą książką dziesięciolecia” (lat osiemdziesiątych) okrzyknięto powieść Pawła Huellego pt. *Weisser Dawidek*¹. W rok po wydaniu autor otrzymał prestiżową Nagrodę im. Fundacji Kościelskich. Bez wątpienia, chociażby ze względu na charakter recepcji jaka stała się udziałem powieści Huellego, liczne recenzje uznanych piór krytycznych, gwarantowane miejsce we wszelkich rankingach podsumowujących dziesięciolecie, wreszcie sukces czytelniczy, uznać trzeba miejsce *Weissera Dawidka* wśród debiutów dekady za oczywiste. W niniejszym szkicu chciałbym odejść od tej oczywistości i zaproponować wskazanie trzech innych tytułów, jako symptomatycznych przykładów odbioru literatury w czas przełomu.

Kluczem do tego wskazania może pozostać Nagroda im. Fundacji Kościelskich. Spośród trzech wybranych tu debiutów prozatorskich uhonorowano Nagrodą *Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej*² Jerzego Pilcha (w roku 1989) oraz powieść Bronisława Wildsteina *Jak woda*³ (w roku 1990). Pierwszą z tych książek wskazać trzeba jako jedno

¹ Gdańsk 1987. Autorem przytoczonej opinii jest Jan Błoński.

² Londyn 1988.

³ Oficyna Literacka 1989. Fragment opowiadania ukazał się wcześniej w paryskich „Zeszytach Literackich” nr 25, 1989.

z najwartościowszych odkryć prozatorskich lat osiemdziesiątych, drugą natomiast, jako dramatyczną porażkę artystyczną i wydawniczą, okazującą w dodatku trudność w ferowaniu wyroków i przyznawaniu laurów na przełomie nie tylko kalendarzowych dekad. Wreszcie książka trzecia, od lektury której chciałbym rozpocząć – *Wolna Trybuna* Chrystiana Skrzyposzka⁴, powieść i debiut⁵, w moim przekonaniu o największym, w perspektywie „czarnej dziury lat osiemdziesiątych” znaczeniu i niewątpliwej wartości. Powieść-metafora „przełomu”, który wyprzedziła zarówno w diagnozach społeczno-politycznych jak i w oryginalności rozwiązań artystycznych. „W aspekcie historycznoliterackim – jak to celnie uchwycił Aleksander Nawarecki – wyraża moment przesilenia między modernizmem (a la Joyce) a postmodernizmem (w typie Eco) [...] Z jednej strony dokonuje rozliczenia z komunizmem, z drugiej – podejmuje trud eksperymentalnej refleksji nad językiem”⁶. Niestety, *Wolna Trybuna* nie znalazła uznania w oczach jurorów Nagrody im. Kościelskich.

Powieść jako skrzynka pocztowa.

Wydana po polsku⁷ w roku 1985 w Berlinie powieść Chrystiana Skrzyposzka pozostała jak dotąd niemal zupełnie nie zauważona

⁴ Berlin Zachodni 1985.

⁵ Debiut to oczywiście mocno „spóźniony”. Autor urodził się bowiem w roku 1943, a pierwszą powieść *Kabotyń* złożył w Czytelniku w roku 1969, została ona jednak odrzucona przez cenzurę.

⁶ A. N a w a r e c k i: *Proza poszukiwań formalnych*. [w:] *Literatura emigracyjna 1939–1989*. T. 2. Red. J. O l e j n i c z a k. Katowice 1996, s. 55 – 56.

⁷ Po raz pierwszy opublikowana w tłumaczeniu na język niemiecki w roku 1983, w rok później ukazał się przekład na holenderski. Po wydaniu niemieckim ukazało się wiele pochlebnych recenzji. Jak podaje sam autor w roku 1988 „na brak entuzjastycznych recenzji nigdy nie musiałem się skarżyć, mam ich około stu, i w czterech różnych językach” (Berlin, 25.04.1988, w dziale „Listy”: „Kultura Niezależna” nr 42, 1988.

przez krajową krytykę⁸. Pomimo to zaryzykuję sąd, że to w tym właśnie a nie innym wypadku, mamy do czynienia z najważniejszą powieścią dziewiątej dekady.

Zacznijmy od oglądu zewnętrznego. *Wolną Trybunę* otwiera plan budynku w rzucie pionowym. Następnie trafiamy na plakaty, obwieszczenia, okólniki, manifest młodej inteligencji socjalistycznej, opisy eksperymentów przeprowadzonych na szczurach, wycinki z gazet, itp. Główne miejsce zajmują spisane na specjalnym, znakowanym papierze (noszącym datę dnia i miesiąca, rubryki zawodu i wieku) wypowiedzi uczestników Wolnej Trybuny. W 128 pokojach Staromiejskiego Domu Kultury w Warszawie czeka na obywateli 128 maszyn do pisania, tyleż samo biurek, foteli, popielniczek, syfonów z wodą i szklanek. Zbliża się „lipcowe święto” roku 1994 i z tej właśnie okazji Komisja do Spraw Integracji powołała do życia Wolną Trybunę – niecodzienne forum otwartej dyskusji. Głos zabierają kolejno działacze, naukowcy, nauczyciele, robotnicy... Do Wolnej Trybuny wpływają wypowiedzi sygnowane przez Koło Młodych Pisarzy, Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków i Kompozytorów, Najwyższą Izbę Kontroli (Podzespół Mięso-Wędliny). Ramy tła historycznego wyznaczają kolejne oświadczenia i sprawozdania Konspiracyjnej Opozycji Politycznej. Akcja bardzo szybko zawiązuje się wokół przeplatających się wyznań osobistych kilku

⁸ Wymienić tu trzeba podpisaną pseudonimem EAK recenzję w „Kulturze Niezależnej” nr 38 (Luty 1988) [tam również zapis rozmowy z autorem]. W numerze 42 pisma z czerwca 1988 roku opublikowano list Chrystiana Skrzyposzka, w którym czytamy m.in.: „od trzech lat czekałem na krytycznoliteracki komentarz Polaków. Emigracja polska uznała moją książkę za „kalanie gniazda”, z którego wyszedłem i oprócz tekstu B. Swiderskiego [...] książka moja została manifestacyjnie przemilczana”. I dalej w odpowiedzi na recenzję: „zaskoczyła mnie radykalnie indolencja ludzi profesjonalnie uwikłanych w życie literatury”. Miara niezrozumiałego przemilczenia dzieła Skrzyposzka niech będzie fakt jego zupełnego pominięcia w pracy Przemysława Czaplińskiego *Ślady przelotu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997. Fragment niniejszego szkicu poświęcony Wolnej Trybunie opublikowałem wcześniej w zbliżonej postaci, jako odrębną recenzję z powieści w „Brulionie” nr 11–12, 1989.

osób: sprzątaczkę, tajniaka-pederasty i palacza. Stale też rozwija się wątek Bohatera Pozytywnego, odczytywany z jego wieloczęściowego życiorysu, nazwanego *Protokołem z samoocalenia*.

Elementy fabuły (rujnowanie miasta, postawa opozycji, aneksja kraju) nasuwają nieodparte skojarzenia z *Małą Apokalipsą* Tadeusza Konwickiego. Operacje na języku („furia słów” z różnego rodzaju socio- oraz idiolektów) bliskie są dokonaniom młodej prozy lat siedemdziesiątych. Parodie i pastisze felietonów, notatek prasowych, wywiadów, itp. nawiązują do poetyki nowofalowego wiersza⁹. Sposób opracowania materiału przez autora wewnętrznego przypomina *Nikiformy* Edwarda Redlińskiego i *Książkę skarg i wniosków* Antoniego Pawlaka, przy czym Skrzyposzek nie stara się być – w odróżnieniu od nich – językowym Marcelem Duchampem. W dodatku, wszystkie literackie skojarzenia pokrywa cień *Roku 1984* Georga Orwella¹⁰. Czym jest zatem *Wolna Trybuna*? Powieścią-dziennikiem kilku osób, powieścią-narodowym pamiętnikiem, powieścią w listach¹¹, polifoniczną kantatą pełną

⁹ Co ciekawe Skrzyposzek od 1969 roku przebywał poza krajem, w Berlinie Zachodnim. *Wolną Trybunę* pisał dwanaście lat, począwszy od roku 1969. Jak mówi w cytowanej już rozmowie: „ta książka to był cel mojego wyjazdu z Polski. Ja wyjechałem z Polski, żeby tę książkę napisać, bo nie wierzyłem, że można ją napisać w Polsce”.

¹⁰ Na te podstawowe literackie interteksty dla *Wolnej Trybuny* wskazał jeszcze przed opublikowaniem książki po polsku Bronisław Swiderski na łamach emigracyjnego, paryskiego „Kontaktu”: „Skrzyposzek zakpił tu z technologicznego obrazu pokazywanego w tak zwanych antyutopiach, gatunku, do którego *Wolna Trybuna*, w części przynajmniej, przynależy. Czytelnikowi nasuwa się porównanie z G. Orwella *1984*. Elektronicznemu rozmachowi genialnego Anglika przeciwstawia Polak względną tylko obfitość maszyn do pisania przy końcu XX wieku. Już bliższa mu zatem głodna i szara *Mała Apokalipsa* Tadeusza Konwickiego”.

¹¹ Interpretację w kategoriach współczesnego, parodystycznego wariantu *Brief-roman* proponuje EAK we wspomnianej już recenzji z „Kultury Niezależnej”. Jako kontekst wymienia *Nikiformy* Redlińskiego, *Książkę skarg i wniosków* Pawlaka, *Coraz trudniej kochać Głowackiego* i *Donosy Mroźka*. „*Wolna Trybuna* nie jest powieścią epistolarną” – to zdecydowane przekonanie autora z cytowanego już listu.

dysonansów i konsonansów, pękającą od nadmiaru głosów – tłumy narratorów? Metaforyczne odpowiedzi odnajdujemy już w samym tekście: „WOLNA TRYBUNA to właściwie taka gigantyczna skrzynka pocztowa w procesie komunikacji pomiędzy poszczególnym obywatelem a Państwem”, to „pierwsze dzieło Literatury Kolektywnej” – dzieło „Tysiącwargowego Podmiotu”.

Bohaterem samym w sobie staje się k s i ę g a – stworzona z wypowiedzi bezpośrednio dostępnych czytelnikowi, jak i z tych potencjalnie tylko istniejących. Specyficzna otwartość¹² skończonej przecież kompozycji wpisuje tekst Skrzyposzka w tradycję książki o charakterze encyklopedycznym¹³. Wielopłaszczyznowość *Wolnej Trybuny* jako dzieła literackiego „dwuwarsztatowca”¹⁴ koresponduje z wielopłaszczyznowością *Imienia róży* Umberto Eco, czy np. *Słownika chazarskiego* Milorada Pavića. W dużej mierze jest *Wolna Trybuna* książką o książce¹⁵. Tu i ówdzie pojawiają się w niej wprost rozważania o charakterze metaliterackim. Jest to też „opowieść semiotyczna” – o kłopotach człowieka z oznakowaniem realnego świata. Nieprzypadkowo medium referencji uczynił Skrzyposzek maszynę do pisania. W *Wolnej Trybunie* nie ma mowy o jakiegokolwiek korekcie. Liczne zniekształcenia tekstu

¹² W rozumieniu „dzieła otwartego” zaproponowanego przez U m b e r t o E c o w szkicu *Poetyka dzieła otwartego*. [w:] idem: *Dzieło otwarte*. Warszawa 1973.

¹³ Również w znaczeniu terminu „nowy encyklopedyzm”, jaki w odniesieniu do nowej prozy, szkoda że zapominając o *Wolnej Trybunie*, zaproponował P r z e m y s ł a w C z a p l i Ń s k i w szkicu *Książki pierwsze*. „Kresy” nr 18, 1994.

¹⁴ S k r z y p o s z e k ukończył studia polonistyczne, od 1964 uprawiał krytykę literacką, publikował min. w „Orientacjach”. W „Dialogu” w roku 1969 ukazała się jego sztuka teatralna *Pał*. Jak możemy przeczytać w jego liście do redakcji „Kultury Niezależnej”: „pisałem tę książkę z pełną świadomością teoretycznoliterackich, narracyjnych, konstrukcyjnych kłopotów, z którymi od wielu lat – i bez powodzenia – boryka się współczesna powieść”.

¹⁵ Zdaniem autora *Wolna Trybuna* „jest książką przede wszystkim o nowej strukturze narracji”. „Kultura Niezależna” nr 38, 1988.

odwzorowują ułomność tak tradycyjnego medium, jak i języka, który jest ono w stanie utrwalić.

Wolna Trybuna jest wielopiętrowym labiryntem, płataniną schematów fabularnych, wątków, powyciąganych z lamusa tradycji literackiej odmian narratorów i bohaterów. Takim samym labiryntem jest już samo miejsce, przestrzeń w której toczy się zasadnicza część akcji powieściowej. Staromiejski Dom Kultury gra w powieści rolę Kafkowskiego *Zamku*. Jednostka przekraczająca jego próg zostaje osaczona szeregiem identycznie wyposażonych pomieszczeń, gubi się w czasoprzestrzeni ogromnego hallu, w którym grasują mieszkańcy Zamku: towarzysz Niekiep, sprzątaczk i „osiłek z Kotłowni”. Do tego setki plakatów i rozporządzeń, pozatykane muszle klozetowe, ubikacje tonące w moczu i zasypane niedopałkami oraz zużytym papierem toaletowym.

Rytm zapoznawania się z *Wolną Trybuną* zależny jest od spirali, na którą nawinięte są dzieje bohaterów i tytułowej instytucji. Spirala ta oparta jest o pewien strukturalny porządek – cykliczność następujących po sobie wypowiedzi. Regularność następstw ułatwić ma jak najpełniejszy ogląd każdego opisywanego zdarzenia. Czytelnik otrzymuje zestaw „spojrzeń” (zwykle trzech) i ogarniając je wszystkie wzbogaca ów zestaw o spojrzenie kolejne. Dopiero w konkretyzacji czytelniczej możliwe jest zaistnienie jakiejś fabuły, ciąg epizodów może ułożyć się w linearnym porządku. Bohaterowie są „pionkami” w grze, nie posiadającymi przejrzenia całości.

Wyartykułowane w różnorodnych tekstach *Wolnej Trybuny* sensy komponują się w obraz teraźniejszości i przeszłości kultury socjalistycznej w Polsce. W tej warstwie powieść Skrzyposzka zaczyna być pamphletem na młodą inteligencję, na opozycję, na władzę, nie pozbawioną gorzkiego sarkazmu satyrą, celującą głównie w pokolenie rówieśników pisarza. To oni właśnie w symbolicznym roku 1994 mają być odpowiedzialni za stan kraju i samopoczucie narodu: przejmą znaczące funkcje w aparacie władzy, staną na czele opozycji, doczekają się profesor-

skich nominacji.

Wartości książki Skrzyposzka z pewnością nie należy upatrywać w trafności jego prorocत्व. Tych w większości życie nie potwierdzi. Dziś widać z całą ostrością, że czas środowiska w *Wolnej Trybunie* zatrzymał się gdzieś pod koniec lat siedemdziesiątych. Swoistą genialność omawianej powieści widzę w znalezieniu przez jej autora odpowiedniej, prawdziwie nowej formy – niezbywalnej dla poznania otaczającej nas rzeczywistości. Formą tą okazała się święta socjalistyczna księga ludyczno-urzędowych prawd i tajemnic: obwieszczeń, przemówień, donosów, interwencji społecznych, manifestów, obelg, cenników, napisów na murach, sprawozdań, itp. Spod sterty tego wszystkiego prawie że zupełnie nie widać ludzi. A właściwie: nie słychać. Dominacja pisma i typografii nad śladami oralności sprzyja odpodmiotowieniu, oderwaniu niezliczonych zapisów od ich kontekstu egzystencjalnego¹⁶.

Podkreśla to Skrzyposzek, wprowadzając z pełną świadomością nazwiska znaczące na karty swej powieści. W *Wolnej Trybunie* człowiek określony jest wyłącznie przez swą funkcję w świecie przedstawionym: palacz Opalarski, działacz Przestroga, literat Piórko, itd. Ta jawna manifestacja literackości przypomina czytelnikowi o nierealistyczności stylu Skrzyposzka. Choć, z drugiej strony, czy nie wskazaliśmy tu przypadkiem najbardziej realistycznego utworu polskiej prozy powojennej?

¹⁶ Powieść Skrzyposzka jest przykładem literackiego znalezienia się w centrum zagadnień filozoficznych swojego czasu. Ciekawym kontekstem poznawczym będzie tu zarówno dekonstruktywistyczna teoria literatury J a q u e s a D e r r i d y, jak i refleksja nad teorią komunikacji W a l t e r a J. O n g a Por. np. idem: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Lublin 1992.

Notatnik filologa albo obok powieści.

Tytuł książki Jerzego Pilcha *Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej* jest uzurpacją, która stoi w jawnej sprzeczności z bezgranicznie szczerymi wynurzeniami narratora-bohatera. Jest najprostszym pomysłem umożliwiającym bycie „pisarzem w pewnym sensie”, pozwalającym ocaleć literatom w świecie, w którym literatura jest już niemożliwa. Kilkadziesiąt stroniczek „wyznań” jest namacalnym dowodem tej niemożności. „Nigdy nie przekraczające stu stron notatki” głównego bohatera określają właściwe rozmiary sugerowanej w tytule twórczości. W dodatku tytuł ten nie mówi całej prawdy o jej charakterze. Jest chwytem, ucieleśnieniem marzenia o słowotoku zmieniającym się w opasłe tomy, jakich zazdrościć tylko „Tadeuszowi H., Władysławowi M. i innym klasykom”. Tytuł jest obietnicą bez pokrycia, obietnicą kilkunastu kilogramów rzetelnej pornografii, wielkiego krytycznego realizmu socjalistycznego, penetrującego obszary erogenne narodu i państwa – istniejących gdzieś w utajnieniu manuskryptów o randze równej tajemniczemu drugiemu tomowi *Poetyki* Arystotelesa. W zastępstwie tej nie istniejącej książki otrzymujemy na tacy jej potencjalnego autora.

Kim jest? Rusofilem, ewangelikiem z Podbeskidzia, starszym asystentem w Instytucie Języka Polskiego, mieszkańcem miasta akademickiego K. i bywalcem jego salonów. A może jest „towarzyszem bez wyrazu”, któremu – jak wyrzut sumienia – ciąży własna legitymacja partyjna, i który w pocie czoła uprawia ideowy samogwałt, kreśląc nieskończone frazy podaniaodmowy, tego ostatniego listu do Partii? Na pewno nie jest jednym i drugim na raz. Myląco może tu wpływać na odczucia odbiorcy pierwszoosobowa narracja wspólna wszystkim fragmentom książki (z wyjątkiem opowieści o Aleksandrze Lelichu), ale nadrzędny cel całości nie dopuszczał innego sposobu przedstawienia tej wyjątkowej „parenetyzy” – wizerunku „towarzysza” w czas przełomu. Oczywiście „wizerunku na opak”, stanowiącego jednak coś w rodzaju

krzywego zwierciadła dla „ja” kreowanego w pozostałych częściach *Wyznań*.

Ich bohaterem nie jest więc jakiś Každy (do miana tego mógłby jedynie pretendować „towarzysz bez wyrazu”). To człowiek z nader konkretną biografią, osobliwymi zainteresowaniami, zdecydowanymi przekonaniami politycznymi. Co jakiś czas zastawia on jednak artystyczne pułapki, chcąc w ten sposób zamaskować swój niepokohamowany ekshibicjonizm. Opisy wewnętrznego rozdarcia, duchowych rozterek, życiowego niezdecydowania i zawodowych lęków, pozornie przedstawiane jako egzemplifikacja ogólniejszych zjawisk i charakterów, służą głównie uzewnętrznieniu się indywidualności autora wewnętrznego. On to bowiem wykorzystuje niemal każde zdanie w celu zademonstrowania historyczno- i teoretycznoliterackiej świadomości. Zongluje terminami, stylami, aluzjami literackimi (jak np. zdanie: „nieprzytomnie pijany rzygałem w pociągu jadącym przez podmoskiewskie osiedla”, wywołujące skojarzenia z powieścią Jerofiejewa *Moskwa-Pietuszki*), śmiało przywołuje schematyczne rozwiązania ideowe czy konstrukcyjne, nawet jego metaforyka podszyta jest teorią literatury (np. dwuznaczne „miejsca niedookreślenia”, „epifanie erotyczne”, itp.). Nad wszystkim natomiast unosi się duch „sprawy Bożej” i widmo Mistrza Andrzeja: „bracia niżej upadli”, poszukiwanie motywacji psychologicznej w poprzednich wcieleniach niektórych postaci, jak np. w zdaniu: „Być może tamten był w poprzednim wcieleniu homoseksualistą, efebem o świetlistej posturze zmaczonej końską, jakby nie z jego ciała pochodzącą, pyta”. Nie ukrywamy też swoistych kompleksów głównego bohatera: kompleksu nie przeczytanych lektur szkolnych („stare polskie powieści”) i kompleksu nie napisanego doktoratu, rozciągniętego zresztą dziwną prawidłowością na całe rówieśne bohaterowi pokolenie: przyjaciele „przywożą rękopisy nie ukończonych doktoratów”.

Narrator-bohater jest filologiem i mówi to wprost. Z tego właśnie czyni sprawę. Jego życie jest slalomem specjalnym między tytuła-

mi biblioteki-labiryntu. Jego biografia bywa zniekształcona, by nie rzecz zmediatyzowana, mocą fikcji literackiej. Jego język bywa kalką cudzego języka. Czytanie uniemożliwia pisanie, świadomość struktur i konwencji owocuje zniecierpliwieniem wobec własnej twórczości oryginalnej. Pomysły, notatki, konspekty, pozostaną niewypełnione. Epopeja diadka Pustówki da się streścić, łącznie z analizą jej strony formalnej, na przestrzeni niewielkiego akapitu. Projekt 300 stronicowej „mrocznej powieści”, która miałaby odstąpić bebechy funkcjonariusza SB zajmuje jedno, rozwinięte zdanie. Poza tym istna furia form, próbek praktycznego języka: podanie, życiorys, pastisz partyjnego referatu i naukowego leksykonu. Wszystkie te zapiski, przefiltrowane przez narośl tradycji opowiastki z kluczem łączą się w pozornie tylko chaotyczny „notatnik filologa”. Zza uchwyconego przezeń języka wyziera wszakże ponura, bezkształtna twarz „fin-de-siecl’owej” rzeczywistości realnego socjalizmu, zgłajszachtowana, amorficzna. A może to już nie twarz jest nawet a „gęba straszna bez miny”, jak powiedziałby niekłamany patron najlepszych fragmentów omawianej tu prozy.

Gombrowiczem umniejsza Pilch codzienność stanu wojennego — „zdrabnia” ją po prostu: „pisarzyna podziemny”, „notesik”, „dzienniczki pamiętniczki”, „nóżki”, „biedaczyna-sekretarzyna”, „pijaczyna antyreżymowy”, itp. Styl *Wyznań* nie ogranicza się, rzecz jasna, do powyższych zabiegów. Zmienia się tak, jak zmieniają się funkcje nadawane słowu przez autora. Ironię najpełniej oddają barokowo rozległe, pełne patosu okresy wyliczeniowe, rodem z nowomowy lat siedemdziesiątych. Innego typu wyliczenia, pobrzmiewające nowofalowymi poematami lirycznymi Karaska i Krynickiego, służą dokładnemu usytuowaniu bohatera w realiach świata przedstawionego. Nastrój apokaliptyczny naj-sugestywniej wprowadza stylizacja, jak miemam, na prozę Brunona Schulza (*Epoka handlu wymiennego* Pilcha ma niewątpliwie w sobie coś z *Ulicy Krokodyli*). Naukowe aspiracje bohatera podkreślają odważnie i bezkompromisowo używane wyrażenia typu: „hebrefeniczny eseista”,

„propinacja”, „koloidalna buchalteria”, itp.

Jerzy Pilch nie zmieści się w gronie dziewiętnastowiecznych twórców polskiej prozy XX wieku, nie szuka też dla swoich opowiadań miejsca pośród dzieł, których autorzy skłonni są jedynie do buntu przeciw logice narracji i zdrowemu rozsądkowi swych bohaterów. Umknął spod skrzydeł postawy heroicznej, ale też nie dał się zwieść pokusom częściej groteski i absurdu. Pozostaje żałować, że... nie przekroczył magicznej ilości stu stron.

Biografia emigranta albo zamiast powieści.

Przyznam, że podczas lektury opowiadania Bronisława Wildsteina *Jak woda* zadawałem sobie nieustannie dość zasadnicze pytanie: co mogło skłonić mieszkającego w Paryżu przybysza z Polski do spisывania fikcyjnej opowieści, której akcja rozgrywa się w Amsterdamie a bohaterem jest radziecki reżyser filmowy? Dlaczego tradycyjny już splot okoliczności: odgłosy dogorywającego powstania w kraju — Paryż — emigracja — literatura, nie zaowocował czymś czytelnikowi znanym i, jak można podejrzewać, choć banalnym to w jakimś stopniu bardziej oczekiwanym? Taka perspektywa lektury, nie zapominająca o realnym autorze, wywołana została zapewne nagłym rozminięciem się odbiorczych nastawień wobec tekstu z faktyczną ofertą literacką w nim zawartą. To świadome ograniczenie pola interpretacji stanowiło jednak, w moim przynajmniej przypadku, znaczącą motywację do podtrzymywania kontaktu z omawianym tu utworem aż do jego ostatniej strony.

Opowiadanie Wildsteina sprawia bowiem wrażenie „tekstu zastępczego”. Zastępczy temat (dramatyczne losy pochodzącego z Zakaukazia filmowca-emigranta) ubrany w mundur zastępczej formy, został wyartykułowany zastępczym językiem. Postać głównego bohatera utworzona jest drogą kompilacji typowych motywów z biografii zbiorowej

wyklętych artystów systemu sowieckiego: dobrze zapowiadający się talent i kariera – przerwana wypowiedzeniem zdecydowanego „nie” (tu zaakcentowanie nie tyle odruchu solidarności z krzywdzonymi, ile chęci dochowania wierności samemu sobie), wieloletnie więzienie, zniestawienie, brak możliwości samorealizacji w ramach zbiurokratyzowanego, rządzonego doktryną ideologiczną molocha: „Uważajcie. Snobistyczne zachwyty nad formalizmem skończą się wkrótce. Już my o to zadbamy! A wtedy uważajcie na siebie”. Wreszcie – emigracja, na pewno nie wygnanie twórcy-dysydenta a właśnie emigracja, z gatunku tych w poszukiwaniu warunków do kontynuowania nieskrępowanej pracy twórczej.

Z charakteru owej pracy wynikają podstawowe problemy dla artystycznego oblicza opowiadania Bronisława Wildsteina. Narracja zdominowana jest przez niezwykle liczne próby wyrażenia w języku literatury specyfiki filmowych obrazów, scen, sekwencji. Przepętniona jest analizami pojedynczych kadrów, epizodów, studiami gry aktorskiej, masek, twarzy. Nawiasem mówiąc, wiele opisywanych przez Wildsteina ujęć ma prawo kojarzyć się czytelnikom z konkretnymi produkcjami radzieckiego kina. Ponownie mamy do czynienia ze swego rodzaju kompilacją, stapiającą w wytwór jednego umysłu Eisensteinowską *opryczninę*¹⁷ z wizjami inicjacyjnych wędrówek-pielgrzymek, rodem z Tarkowskiego. Język filmu jest jednak nieprzekładalny na żaden inny kod. Autor serwuje więc czytelnikowi pod byle pretekstem obfite porcje podręcznikowej wiedzy, jakby dla ułatwienia odbioru: „Człowiek zdejmowany od dołu staje się monumentalny, a filmowany od góry karleje i deformuje groteskowo. Zwolniony ruch nadaje majestatyczności albo liryzmu...”¹⁸, itd., itp.

¹⁷ Ujęcie „opryczniny” w filmie *Iwan Groźny* (1944, 1946).

¹⁸ Por. podobne zdania np. [w:] J. P ł a ź e w s k i: *Język filmu*. Warszawa 1982.

Opowiadanie jako całość jest konstrukcją nader zgrabną, żeby nie powiedzieć: klasycystycznie dopieszczoną. Począwszy od poziomu wyrażonych stylistycznie okresów zdaniowych, a skończywszy na prze-myślanej kompozycji. Filmowe cytaty oraz poetyckie obrazy oczekujące dopiero w głowie reżysera materialnej konkretyzacji, wraz z nakładającymi się na nie scenami z życia na emigracji dają się dostrzec razem jako elementy tego samego sennego majaku. Oniryczna retrospekcja zrywa porządek chronologii zdarzeń, uznaje nagłe przeskoki akcji, nawroty motywów, częste zmiany tempa narracji i punktów widzenia.

Opowieść spięta jest symboliczną kłamrą, nie zostawiającą złudzeń co do swego ostatecznego przesłania. Woda pochłania głównego bohatera, nie zdradzając bynajmniej swej oczyszczającej mocy. Nieco wcześniej farsowe propozycje zachodnich producentów ostatecznie zamykają przed nim widnokrąg twórczej wolności. Fikcja odnarratorskiej opowieści zlewa się tu jednak niezauważalnie z bytującymi w jej wnętrzu „światami możliwymi”, pozostającymi w gestii kreacyjnych zdolności reżysera. Możliwość potraktowania obrazów z Amsterdamu jako urojenia oddala kwestię oceny emigracyjnego losu artysty. Bronisław Wildstein, podejmując tak istotny dla polskiej kultury temat, uciekł z niewiadomych przyczyn w parabolę. Może i miejscami kunsztowną, ale będącą od początku do końca czymś „zastępczym”.

Czytanie w czas przełomu.

Przełom roku 1989, dla wielu porównywalny ze zdarzeniami i rangą roku 1918, w aspekcie historycznoliterackim z pewnością nie wydaje się tak ostry jak w sferze przemiany ustrojowej. Analogia ta czerpie przede wszystkim z przesłanek zewnętrznych wobec literatury, a wśród przesłanek tych za najważniejszą, znów przez analogię, wypadłoby uznać „radość z odzyskanego śmietnika”. Z perspektywy czytelnika literatury można by zaryzykować wręcz twierdzenie, że w roku 1989 nic istotnego w literaturze polskiej się nie wydarzyło, nie doszło do żadnego krachu światopoglądowego, gwałtownego przewartościowania czy oczyszczenia, jak również do żadnej „zmiany warty”. Z drugiej strony, nikt spośród aktualnych i świadomych przy tym uczestników życia literackiego nie zaprzeczy, że jako odbiorcy literatury doświadczamy przełomu. Doświadczenie to charakterystyczne jest jednak dla dłuższych niż rok czy dwa okresów. Konieczność zmiany dojrzała w literaturze polskiej na wiele lat przed wydarzeniami roku 1989, które miały tylko tę — rozłożoną na szereg zjawisk¹ — zmianę legitymi-

¹ Zjawiska te celnie wypunktował Przemysław Czapliński, pisząc, że przełom, „gdy nadchodzi, rozgrywa się przynajmniej w trzech sferach: poetyk, idei i instytucji”. Por. idem: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997, s. 5. Warto przytoczyć też w tym miejscu fragment rozważań Edwarda Balcerzana: „Mamy więc: przełom ustrojowy, metodologiczny, komunikacyjny. (I odpowiednio trzy dominujące dziś w życiu duchowym publiczności literackiej postawy: antykomunizm, dekonstrukcjonizm, postmodernizm). Ten szereg traktuję jako otwarty, nie

zować.

Myszę, że dla łatwiejszego „uznania się w przełomie swoim” przydatna jest przede wszystkim analiza głosów czytelnich, bezpośrednio poprzedzających oczywiste zmiany instytucjonalne sankcjonujące nową jakość życia literackiego². „Dla historyka literatury – jak pisze Janusz Sławiński – przekazy krytyczne są najczęściej jedynym (a jeśli nie jedynym, to w każdym razie najbardziej słyszalnym) g ł o s e m c z y t e l n i k ó w. Ich istnienie informuje, że utwór (grupa utworów, twórczość pisarza itp.) został w określony sposób odebrany w danym miejscu i czasie”³. Proponuję zatem prześledzenie przekazów krytycznych jako przykładów „czytania” literatury w bezpośrednim już „punkcie wyjścia” interesującego nas przełomu, czyli w drugiej połowie lat osiemdziesiątych.

O literaturze i wokół literatury.

Większość istotnych prac krytycznoliterackich ukazywała się wówczas nakładem wydawnictw emigracyjnych bądź w oficynach „drugiego obiegu”, a często równocześnie w obydwu tych miejscach lub w postaci przedruku⁴. Stąd też, zwłaszcza w początkowej fazie

nie stoi na przeszkodzie, by panoramę poszerzyć o inne zjawiska (np. przełom generacyjny, obyczajowy, genologiczny), choć im szczegółowszą sporządzimy listę, tym bardziej musimy się liczyć z krzyżowaniem się i przenikaniem pojęć. Trzy wyróżnione postaci przełomu są najsilniej zróżnicowane, i one wyznaczają pierwszy – horyzontalny – wymiar modelu kultury współczesnej (oraz jej języka)”. Por. E. B a l c e r z a n: *Śmiech pokoleń, płacz pokoleń*. Kraków 1997, s. 30.

² Do najważniejszych należy bez wątpienia zniesienie cenzury w dniu 6 czerwca 1990 roku.

³ J. S ł a w i ŋ s k i: *Krytyka literacka jako przedmiot badań historycznoliterackich*. [w:] idem: *Próby teoretycznoliterackie*. Warszawa 1992, s. 124 – 125.

⁴ Większość publikacji tego typu stanowiły przedruki krajowe wydań emigracyjnych, ale są również przykłady wyprzedzenia o rok lub dwa edycji emigracyjnej

omawianego okresu, pewne ilościowe i jakościowe przesunięcia w obrębie podstawowych funkcji, realizowanych przez ówczesną krytykę literacką. Dominującą przecież przyczyną „drugoobiegowych” publikacji były o g r a n i c z e n i a c e n z u r y. Obieg pozacenzuralny pomyślany był początkowo jako swoiste archiwum tekstów, suplement do oficjalnego obrazu polskiej kultury literackiej. W latach osiemdziesiątych możemy już jednak mówić o zjawisku kultury niezależnej, kreującej własne wartości i ujawniającej kolejne, po cenzurze, czynniki wpływające na charakter odbioru przekazów artystycznych.

Do najważniejszych zadań należało więc u d o s t ę p n i a n i e d o r o b k u e m i g r a c j i. Jednocześnie przedrukowywano utwory pisarzy mieszkających w kraju, ale opublikowane wpierw w emigracyjnych ośrodkach wydawniczych. Czynnikiem kolejnym była konieczność p r o m o w a n i a n o w y c h a u t o r ó w. Ciężar owej promocji, zwłaszcza twórców nieobecnych na oficjalnej scenie, spoczywał na licznych czasopismach literackich, głównie mniej znanych, o lokalnym charakterze. Z powstałych po roku 1981 pism o niekwestionowanej renomie, przekraczających lokalne uwarunkowania, trzeba przy tej okazji wymienić: warszawskie „Wezwanie”, „Vacat” i „Kulturę Niezależną”, krakowskie „Tędy”, „Arkę” i „Brulion”, wrocławską „Obecność”.

Krytyka literacka na łamach tych czasopism, oraz w ukazujących się z rzadka książkach starała się pełnić swoje naturalne funkcje i dążyła do objęcia całej panoramy współczesnej literatury polskiej. Co jednak rozumiałe, podstawowe funkcje, takie jak poznawczo-oceniająca oraz

w kraju. Tak było np. ze *Zbiegami okoliczności* K o n s t a n t e g o A. J e l e Ń s k i e g o. Zredagowana przez W. Karpińskiego i P. Kłoczowskiego książka pierwsze wydanie miała w Krakowskiej Oficynie Studentów (1981), drugie natomiast ukazało się w paryskim Instytucie Literackim (1982).

operacyjna⁵, związana z wprowadzaniem dzieła w świadomość czytelniczą, najpełniej realizowane były wobec książek obiegu niezależnego. Nie oznaczało to automatycznie taryfy ulgowej. Miejsce wydania, szczególnie w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, nie było jednym z kryteriów oceny. Licznych przykładów ataku na „drugoobiegową” grafomanię dostarczył po roku 1987 „Brulion”. Ale i wcześniej podejmowane były próby zmierzenia się z nawrotem schematyzmu. W roku 1985 czytelnik felietonów Adama Wrzeszcza mógł np. przeczytać, że „*Notatki ze stanu wojennego* Nowakowskiego to wręcz kliniczny przykład nowego socrealizmu”⁶. Podobnej oceny doczekała się wydana w „drugoobiegowym” „Przedświcie” powieść Krystyny Jagiełło *Jeszcze jeden mazur dzisiaj*: „odżył dawny schemat, wiernie dziś powtórzony: czarno-biały świat, oczywistość racji moralnych, dydaktyzm, szlachetność zwycięża”⁷.

Nad zbiorem tradycyjnych powinności krytycznych nadbudowywały się zatem funkcje dodatkowe, wyznaczone najogólniej mówiąc „sytuacyjnością”. Pochodną jej były np. teksty powstające z myślą o wspieraniu idei samokształcenia. Cele edukacyjne realizowała np. seria zeszytów Towarzystwa Kursów Naukowych, w której ukazały się m.in.: esej Zdzisława Łapińskiego o Czesławie Miłoszu *Między polityką a metafizyką* (1981), ocena powojennej literatury krajowej autorstwa Stanisława Barańczaka *Knebel i słowo* (1980), szkic Tomasza Burka *Jaka historia literatury jest nam dzisiaj potrzebna?* (1980). Rolę podręcznika odgrywała natomiast publikacja zawierająca materiały z sesji naukowej Instytutu Badań Literackich PAN *Literatura źle obecna. Rekonesans*. (1986)⁸.

⁵ Według typologii Janusza Sławińskiego o: *Funkcje krytyki literackiej*. [w:] idem: *Dzieło, język, tradycja*. Warszawa 1974.

⁶ „Wezwanie” nr 9, 1985.

⁷ „Almanach Humanistyczny” nr 9, 1988.

⁸ Wcześniej ukazało się wydanie londyńskie w serii „Wokół literatury” Polonia

Ze świadomością nieuchronnego uproszczenia wskazać można wyraźne, aczkolwiek nie do końca oddzielone od siebie, dwa podstawowe kręgi krytycznoliterackich poszukiwań w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Krąg pierwszy tworzy krytyka pragnąca pozostać przede wszystkim „stróżem kodeksu etycznego”⁹, co oczywiście nie znaczy, że przechodzi do porządku nad innymi wartościami, w tym specyficznie literackimi. Jej swoistość wyraża się raczej w zdominowaniu wypowiedzi krytycznej przez funkcję ekspresywną¹⁰. Perspektywa osobista i subiektywizm ocen idą tu w parze z sięganiem po adekwatne do takiej postawy gatunki. I tak np. w książce Jana Prokopa *Szczególna przystojność nad Wisłą*¹¹ obok tradycyjnych szkiców o *Antynomiach Miłosza* czy *»Ustępie« Dziadów* pojawiają się znacznie częściej inspirowane sytuacją literatury impresje. Podobnie jest w przypadku książki Zdzisława Łapińskiego *Jak współżyć z socrealizmem*¹², o odbiorze której zdecydowały kontrowersyjne gesty polemiki z recepcją poezji Zbigniewa Herberta w wydaniu Barańczaka i Michnika¹³ oraz przypomnienie publikacji wierszy Herberta w socrealistycznym almanachu poetyckim. Styl ekspresywny w obronie „kodeksu etycznego” literatury pojawia się również w książce Jerzego Malewskiego *Widziałem wolność w Warszawie*¹⁴. Wśród wybranych gatunków znalazły się tu m.in. pamflet (inspirowany tekstem Jerzego Surdykowskiego na temat Mackiewicza),

Book Fund (1984).

⁹ Pozwalam sobie na sparafrazowanie w tym miejscu typologii K a z i m i e r z a W y k i, który mówi o „krytyce – stróżu kodeksu estetycznego”.

¹⁰ W tym miejscu odwołuję się do typologii K. D y b c i a k a: *Istota i struktura krytyki literackiej*. [w:] idem: *Personalistyczna krytyka literacka*. Wrocław 1981, s. 5 – 19.

¹¹ Londyn 1985.

¹² Londyn 1988.

¹³ Dotyczy książek S. B a r a ń c z a k a: *Uciekinier z Utopii*. Londyn 1984 oraz A. M i c h n i k a: *Z dziejów honoru w Polsce*. Paryż 1985.

¹⁴ Londyn 1989. [pseud. W. Boleckiego].

polemika, felieton, a fragmenty szkicu o tomikach poetyckich stanu wojennego przypominają zapisy dziennika. Stylizowany dziennik, skłonność do pamfletu i żywioł polemiczny określają natomiast charakter zbioru literackiej publicystyki Jana Walca *Wybierane*¹⁵. Kolejnym istotnym przykładem postawy krytycznej, wydzielonej tu ze względu na rodzaj dialogu w jaki wchodzi jej podmiot z innymi tekstami, jest zbiór Tomasza Burka *Zadnych marzeń*¹⁶. Takie miejsce książki, zawierającej szkice o zdecydowanie skądinąd ponadczasowej perspektywie, usprawiedliwia, jak sądzę, m.in. autokomentarz zawarty w *Nocie bibliograficznej*, w której autor zaznacza, iż zależało mu „aby ten zbiór miał w sobie coś z załącznika do omawianych w nim świadectw literackich”. I dalej: „żeby sam stanowił dokument pewnej usytuowanej w czasie świadomości”. Tym zdaniem Burka da się też znakomicie opisać typ lektury, jaki wobec opowiadań Jana Józefa Szczepańskiego oraz wierszy Herberta i Miłosa, prezentuje Adam Michnik w swoich „wypisach więziennych” *Z dziejów honoru w Polsce*.

O ile dokonaniom krytycznoliterackim o dominującej funkcji ekspresywnej przypadła w czas przełomu rola „stróża kodeksu etycznego”, to krytyce z zauważalną dominantą funkcji problematyzującej¹⁷ bliżej do roli „stróża kodeksu estetycznego”. Wskazać tu trzeba m.in. piśmiennictwo krytyczne Stanisława Barańczaka z książek *Przed i po*¹⁸ oraz *Tablica z Macondo*¹⁹, eseistykę literacką Tadeusza Nyczka w *Powiedz tylko*

¹⁵ Warszawa 1989.

¹⁶ Londyn 1987.

¹⁷ „Ekwiwalentem jej [tj. funkcji problematyzującej] jest szeroki repertuar operacji badawczych: od dokumentacji produkcji piśmienniczej, poprzez zabiegi klasyfikacyjne i systematyzujące, do procedur analitycznych, hermeneutycznych, syntetyzujących”. Por. K. D y b c i a k: *op.cit.*, s. 16.

¹⁸ *Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. Londyn 1988.

¹⁹ *Osiemnaście prób wytłumaczenia po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990.

słowo²⁰ i *Emigrantach*²¹, zbiór artykułów Tadeusza Komendanta *Zostaje kantyczka*²², obecne w czasopismach teksty krytyczne Mariana Stali i Jerzego Jarzębskiego, szereg coraz liczniejszych, zwłaszcza pod koniec dekady, manifestacji krytycznych autorów urodzonych w latach sześćdziesiątych. Krytyka problematyzująca, w sposób niejako naturalny porządkowała przedpole dla wartości odczuwanych jako „nowe” w literaturze polskiej przełomu, nie pojmowanego wyłącznie jako przełom dekad.

Teksty przywoływane tu jako egzemplifikacje charakterystyczne dla dwóch wskazanych kręgów krytycznoliterackich postaw w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, mogą być również postrzegane w nieco innym układzie, wyznaczonym tym razem nie przez rodzaj dialogu z podmiotowym materiałem, ale przez relację do kontekstu. Widzę możliwość wyodrębnienia przy tym ujęciu następujących typów krytycznoliterackiego działania²³:

- 1) tworzenie dokumentów recepcji literatury w danym czasie;
- 2) postulowanie literatury pożądanej;
- 3) uświadamianie warunków komunikowania literackiego;
- 4) dążenie do wzbogacenia ponadczasowego zasobu wiedzy o literaturze.

Podkreślmy, że o rozmieszczeniu przekazów krytycznych w tej typologii decyduje uchwytana w tekście intencja autorska. Nie chodzi

²⁰ *Szkiecy literackie wokół pokolenia* 68. Londyn 1985.

²¹ Kraków 1988.

²² *Eseje z pogranicza czasów*. Oficyna Literacka 1987.

²³ Układ tej typologii zainspirował podział „sposobów wykorzystywania przekazów krytycznych przez historyków literatury”. Por. J. Sławiński: *Krytyka literacka...*, s. 124. Sławiński wymienia pięć sposobów określających perspektywy historyka literatury. W mojej typologii sytuacja została odwrócona, gdyż mowa jest o immanentnych cechach przekazów krytycznych.

zatem np. o oczywiste odczytanie wszystkich omówionych tu prac jako „dokumentów recepcji literatury” w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, ale o dostrzeżenie tych spośród nich, które są świadomym działaniem na rzecz dokumentowania owej recepcji. Do prac takich należy np. wydana w „Bibliotece Więzi”, a więc poddana cenzurze, książka Marka Zielińskiego *Kilka niewzruszonych przekonań*²⁴. Ten zbiór krótkich recenzji, w tym z wielu publikacji literatury „oficjalnej”, daje się rzecz jasna czytać także jako wyraz krytyki „stróża kodeksu etycznego”.

Wyrazistym przykładem pisarstwa dokumentującego recepcję literatury w latach osiemdziesiątych jest również *Przed i po* Stanisława Barańczaka. Krytyk już w tytule pozwala wstępnie uporządkować materiał historii. Słowa „przed” i „po” nie niosą w sobie żadnych ocen, nie wyzwalają walki przeciwieństw, do czego przyzwyczał Barańczak czytelnika tytułami wcześniejszych książek²⁵. *Przed i po* jest dziennikiem krytycznym – zbiorem osobnych recenzji, w których znajdziemy m.in.: przenikliwe odczytania Białoszewskiego, obalające stereotyp interpretacje Herberta, błyskotliwe skojarzenie wierszy późnego Rymkiewicza z wczesną poezją Brylla, wprowadzenia do tomów Szymborskiej, Grochowiaka, Międzyrzeckiego. Przekrojowego opisu doczeka się tu poezja stanu wojennego, i jest to opis w kategoriach poetyki oraz historii literatury. Bezwzględne oceny wydaje krytyk analizowanym tomom Drozdowskiego, Harasymowicza, Jaworskiego, Jerzyny. Z kolei lektura debiutanckich tomów Tomasza Jastruna, Bronisława Maja i Jana Polkowskiego kończy się zapowiedzią oczekiwania na ich następne dokonania „z bardzo wysoko podniesioną krytycznoliteracką poprzeczką”. Barańczak daje się w swej książce raz jeszcze poznać jako dogłębny i sub-

²⁴ Warszawa 1987.

²⁵ *Nieufni i zadufani, Ironia i harmonia, Etyka i poetyka*.

telny interpretator, a przy tym rzetelny rejestrator poetyckich faktów. Krytyk z właściwą miarą witający każdy talent, ale i prześmiewca, rugający bezpardonowo bezmyślność, rutynę i głupotę.

„Postulowanie literatury pożądanej” było cechą ujawnianą, czasem marginalnie, w bardzo wielu krytycznoliterackich publikacjach dziewiątej dekady. W niektórych przypadkach rodziło kontrowersje i ostre polemiki, jakie dało się np. słyszeć w opublikowanych na łamach paryskiej „Kultury” głosach Leszka Szarugi i Rafała Grupińskiego²⁶. Spośród wskazanych dotąd ważnych, w moim przekonaniu, książek, refleksja o takim charakterze najczęściej daje się wyczytać między wierszami szkiców Tomasza Burka z *Zadnych marzeń*. Niezwykłym przykładem pozostanie jednak książka-koncept Stanisława Barańczaka *Tablica z Macondo*. Niezwykłym m.in. dlatego, że punktem dojścia jej warstwy postulatywnej jest własna twórczość poetycka. Koncept polega też i na tym, że w punkcie wyjścia gromadzi Barańczak materiały dowodowe sugestywnie przemawiające za jego koncepcją poezjowania. Wykorzystując swą podwójną rolę poety i krytyka, daje Barańczak wyraz swojej trosce o zrozumienie, decyduje się, by tak rzec, na złożenie wyjaśnień. „Tłumacząc własny wiersz” i „Tłumacząc cudze wiersze” – oto dwa pierwsze rozdziały książki. W tym drugim odnajdziemy cztery popisy wzorowej lektury tekstu poetyckiego. Dwa inne

²⁶ W reakcji na szkic Leszka Szarugi *Wielkie oczekiwanie* z majowego numeru „Kultury” (1986) Rafał Grupiński napisał m.in.: Współczesna literatura polska musi przestać być egotyczna i musi zerwać wreszcie z zastępczym strojem historycznym. Ale musi także zerwać z manierą scenki rodzajowej, grypsersą »małego realizmu«, musi zejść z koturnów godności i szlachetności, na które wydzwignęło ją, w najlepszej wierze pokolenie '68, a których ona nie chce teraz zdjąć nawet wówczas, gdy kładzie się do snu. Niech już raczej będzie nieszlachetna, podła i wyrachowana, niech żyje małością ludzką, zawiścią i strachem swoich potencjalnych bohaterów, byle by potrafiła przekonywać do własnego miśrzostwa”. Por. idem: *Nędza literatury*. „Kultura” 1987, nr 1–2, s. 148.

rozdziały, nakierowane w pierwszym rzędzie na wyjaśnienie specyfiki i celowości literackiego uporządkowania języka, opatrzone zostały tytułami: „Tłumaczac obcą literaturę” i „Tłumaczac się z siebie”. Ten drugi zawiera wieńczący całość esej *O pisaniu wierszy* i musi przywoływać w pamięci odbiorcy podobny w charakterze tekst pt. *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej* z roku 1970. Równie nieodwołalnie jak zdania sprzed lat, brzmią frazy aktualnych oczekiwań od literatury: „poezja to nic innego, jak wyzwanie rzucone niesprawiedliwości wpisanej w prawa wszechświata”, „poezja jest zawsze taką czy inną formą protestu”.

Najwyraźniej, w oglądzie podporządkowanym relacji do kontekstu dzieł literackich, widać działalność krytyczną polegającą na „uświadamianiu warunków komunikowania literackiego”. Bynajmniej nie mam tu na myśli jakichś form opisu zewnętrznego czy podejmowania problemów życia literackiego lub klasycznej socjologii literatury²⁷, ale raczej wejście w domenę socjologii form literackich²⁸. W zbiorze artykułów z lat osiemdziesiątych *Zostaje kantyczka* Tadeusz Komendant zdaje czytelnikowi relacje z okoliczności intymnego procesu lektury. Komendant przygląda się całości ówczesnej kultury języka, w której upowszechnia się, analogicznie do literatury, sięganie po gotowe „przedmioty ze słów”. Znamienny pod tym względem jest szkic *Święto wyzwolonych słów*, traktujący o języku sierpniowych negocjacji w Gdańsku w roku 1980. Na tle obserwacji językowych uwarunkowań poddaje Komendant analizie poezję Nowej Fali, prozę Andermana, Łozińskiego i Czycza, rozpatrując

²⁷ Tak jak przedstawia je np. A. M e m m i: *Problemy socjologii literatury*. [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 3. Red. H. M a r k i e w i c z. Kraków 1976, s. 80 – 103.

²⁸ Por. J. S ł a w i ŋ s k i: *Socjologia literatury i poetyka historyczna*. [w:] idem: *Dzieło, język, tradycja...*

społeczne zakorzenienie możliwości komunikowania, nie tylko zresztą literackiego.

Sygnalizowanie uwarunkowań dialogu twórców z czytelnikami decyduje również o obliczu *Emigrantów* Tadeusza Nyczka – pięciu esejów o autorach, których połączyła wspólna perspektywa spojrzenia z obczyzny. Aleksandra Wata poznajemy więc głównie przez pryzmat jego tragicznego losu, z lektury *Mojego wieku*, *Dziennika bez samogłosek* i *Świata na haku*. Kolejne szkice poświęcone zostały przemianom krytycznych wizji Jana Kotta oraz dramatom Sławomira Mrożka. Dwa ostatnie są natomiast osobistą opowieścią-egzegezą pierwszych pisanych na emigracji utworów przyjaciół i rówieśników krytyka: Adama Zagajewskiego i Stanisława Barańczaka. Społeczny fenomen i literackie konsekwencje października 1956 roku próbuje ogarnąć w tomie *Polskie, arcy-polskie...*²⁹ Andrzej Werner. Zapoznaje czytelnika z dylematami Borowskiego, sporami wokół *Popiołu i diamentu* Andrzejewskiego i Wajdy, romantycznymi uwikłaniami twórczości Mrożka, paradoksami artystycznych diagnoz Różewicza. Porusza Werner problem „euro-peizmu” polskiej kultury po roku 1956, pisze o „destrukcji formy powieściowej” w *Miazdze* Andrzejewskiego, o zmaganiach krytyki z popaździernikową poezją. We wnioskach porównuje „przegrany” model popaździernikowy z literaturą tworzoną po nowofalowym z kolei przełomie, dostrzegając istotną zmianę w „reintegracji twórców kultury w społeczeństwie”. Zwrot dokonany w drugiej połowie lat siedemdziesiątych oznacza „przymierze ze zbiorową świadomością”, „zgodę na funkcje służebne”, „potrzebę określenia stałych, potwierdzonych tradycją, punktów oparcia”.

Ostatnim wyróżnionym typem krytycznoliterackiej działalności lat

²⁹ Warszawa 1987.

osiemdziesiątych jest „dążenie do wzbogacenia ponadczasowego zasobu wiedzy o literaturze”. Rzecz jasna, ambicje takie przejawiały również omówione już wcześniej prace, nie stanowiło to jednak, w proponowanym tu ujęciu, o ich pierwszoplanowym ukierunkowaniu. Przykładami prac z interesującą nas dominantą są w omawianym okresie niewątpliwie: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*³⁰ Stanisława Barańczaka i *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*³¹ Aleksandra Fiuta. Podobnie należy odbierać „szkice literackie” Marka Zaleskiego *Mądre mu biada?*³², wprowadzające w problematykę prozy Grynberga i Kuśniewicza, esejów Vincenza i Łubieńskiego, pisarstwa Wata, Czapskiego, Brandysa, Konwickiego i in. Gustawa Herlinga-Grudzińskiego przedstawia Zaleski jako krytyka literatury polskiej.

Wyszczególnione tu porządki krytycznoliterackich zachowań, oparte na dość ostrych kryteriach, nie pozwalają ujrzeć w pełni obrazu sposobów czytania literatury polskiej w czas przełomu. Dlatego szereg nie wymienionych dotąd istotnych pozycji krytycznych, mimo możliwości poddania ich oglądowi według wskazanych typologii, przedstawionych zostanie przy pomocy zupełnie odmiennych kluczy lektury.

Ciepło, zimno...

Roman Zimand w roku 1985 postawił sobie i swoim słuchaczom następujące pytanie: „Czy zbliżamy się do czasów, w których studenci polonistyki będą pisali prace seminaryjne pod tytułem

³⁰ Londyn 1984, Oficyna Literacka 1985.

³¹ Paryż 1987.

³² Paryż 1990.

»Poetyka opisu mola w C. w powieści Kisielewskiego *Cienie w pieczarze*« lub »Plac Defilad w powieściach Konwickiego i Kisielewskiego«³³. Zaraz też odpowiedział: »Sądzę, że tak, tyle że bardzo wolno i drogą do złudzenia przypominającą labirynt«. Rok później podobnej odpowiedzi udzielił Wojciech Karpiński: »Widzę lekcje polskiego w warszawskim liceum im. Jerzego Giedroycia za lat kilkadziesiąt. Profesor Pimko – a może będzie to profesor Kafka? – podaje temat wypracowania: opis zmierzchu w utworach Witolda Gombrowicza i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego«³⁴. Mniejsza o pesymistyczny ton obu przywołanych proroctw. W chwili, gdy dotarły do czytelnika po raz wtóry, już jako rozdziały książek obu autorów, zabrzmiały dość archaicznie. Jednak nie tylko utrata wieszczej funkcji łączy cytowane wypowiedzi, albo szerzej *Książki zbójckie* Karpińskiego z *Czasem normalizacji* Zimanda.

Gdy rzeczy całej przyjrzeć się bliżej, okaże się, że nie o wieszczzenie bynajmniej chodziło. W połowie lat osiemdziesiątych mogły to być, co najwyżej, tęsknoty, z których pierwszą była „normalność”. Konwicki i Herling-Grudziński dostrzegani po prostu jako mistrzowie opisu. Zimanda i Karpińskiego, jak zresztą wielu innych krytyków i historyków literatury, połączyło więc usytuowanie wobec świata zewnętrznego: tęsknota za normalnością (nie tytułową „normalizacją”, czyli stanem rodzenia się potrzeby normalności), wyrażająca się w dwu odmiennych sposobach budowania owej normalności wokół siebie. Ujrzenie różnic pozwoli wyodrębnić dwa biegunowe modele zachowań i krytycznej ekspresji, właściwe dla analizowanego okresu.

Różnice między pisarstwem Zimanda i Karpińskiego wynikają, jak

³³ R. Zimand: *Czas normalizacji. Szkice czwarte*. Londyn 1989.

³⁴ W. Karpiński: *Książki zbójckie*. Londyn 1988.

myślę, z czegoś więcej, niż tylko z faktu, iż pierwszy jest historykiem literatury, natomiast drugi wybiera esej. Można by wręcz dla niepoznaki tropić ich stylistyczne „miejsca wspólne”. Ba, nawet strukturalne, jak choćby ten sam, nacechowany odrobiną poczucia wyższości, stosunek do potencjalnego odbiorcy. Karpiński przedstawia go sobie momentami jako niewtajemniczonego prostaczka, zbłąkanego przypadkiem „w rajską dziedzinę ułudy”. Tak jest np. w świetnym skądinąd szkicu o „powrocie Miłosza”. Zimand traktuje swego czytelnika raczej podejrzliwie i wyprzedza jego – domniemywane – wrogie reakcje szeregiem zdań wtrąconych, komentarzy wyjaśniających, do samego końca, stanowisko autora w danej sprawie. Nierzadko tłumaczy się z używania obco brzmiącej terminologii, świadom przecież jej niezbędności, ale i jednocześnie dającego się przewidzieć, nieprzychylnego jej przyjęcia. I nic dziwnego, skoro na drugim biegunie Wojciech Karpiński nie skrywa nawet swego wstrętu do „uniwersyteckiego żargonu” i „jałowych zabiegów literaturoznawczych”. Rozbieżność ta nie przeszkadza w wybieraniu przez obu twórców identycznych formuł językowych, np. w celu wyrażenia swych sądów na temat wartości literackich. Rozdzielają oni mianowicie, tak jeden jak i drugi, arkusze w przyszłych antologiach. Karpiński w „każdej antologii polskiej prozy” chciałby widzieć jedną ze stron *Dziennika podróży do Austrii i Niemiec* Stempowskiego, a w „każdej antologii polskiej prozy żywej” wizerunek Paryża skreślony piórem Józefa Czapskiego. Zimand z kolei, bardziej przyziemnie, w wypisach dla klas licealnych przewiduje ostateczne miejsce „słynnego opisu mola” autorstwa Stefana Kisielewskiego.

Tym jednak, co w istocie uprawnia do równoczesnego mówienia o *Książkach zbójeckich* i *Czasie normalizacji*, jest główny przedmiot obu tych książek: język. Język literatury i język w literaturze, przywoływany raz jako źródło prawdy o świecie, raz jako narzędzie służące mistyfikacji obrazu świata. Rzecz w tym, iż w sposobie uporania się z tą problematyką tkwi właśnie przyczyna, dla której uznaję obu autorów za

reprezentantów dwu skrajnych strategii pisarskich. Niemalże modelowy dowód sugerowanej tu skrajności otrzymamy porównując np. komentarze Karpińskiego i Zimanda do tego samego cytatu z Gombrowicza, w którym tenże rozprawia się akurat z artykułem Ciorana o *Dogodności i niedogodności wygnania*³⁵. Karpiński: „Gombrowicz odpowiadając na wywody Ciorana, będące spiętrzeniem błyskotliwych i brutalnych alternatyw, wprowadzał do dyskusji uderzający rozsądek i sprawiedliwość w rozłożeniu blasków i cieni”³⁶. Zimand: „W 1952 r. w szóstym numerze Kultury ukazał się przetłumaczony przez Gombrowicza i opatrzony przezeń komentarzem artykuł Ciorana *Dogodności i niedogodności wygnania*. Nie ma na to żadnych dowodów, ale nie zdziwiłbym się, gdyby wyszło kiedyś na jaw, że oba teksty ukazały się między innymi dlatego, że Giedroyc i Gombrowicz mieli trochę dość tych lamentów”. Między „spiętrzeniem błyskotliwych alternatyw” a „lamentami” ujawniają się opozycje, które możemy nałożyć na całość krytycznego dorobku obu autorów.

Zimand nieustannie czegoś się doszukuje. Tekst literacki jest dla niego rodzajem szyfru, który okrywa tajemnicą najcenniejsze wiadomości. Dotarcie do nich wymaga od badacza niesłychanej wprost determinacji. Podejmuje się on zatem kilku przykrych obowiązków, a to „dokonania operacji wyżymania lub odcedzania poszukiwanych informacji”, a to znowu „bestialskiej destrukcji dzieła sztuki”. Wszystkie te praktyczne umiejętności okazują się pomocne w rzeczywistości skażonej nowomową na jej coraz to nowych obszarach (zob. recenzję z *Myśli staroświeckiego Polaka*). Zimand bada najczęściej celowo wybrane fragmenty dzieła. W nich poszukuje sensów ważnych dla całości: jeden

³⁵ Komentarz Z i m a n d a [w:] idem: „Wojna i spokój”. *Szkice trzecie*. Londyn 1984, s. 103.

³⁶ W. Karpiński: *op.cit.*, s. 18.

akapit z *Mojego wieku*, Wstęp do *Zapisków z Martwego domu*, relacje „literatura-literatura” w *Cieniach w pieczarze*. *Walc pożegnalny* jawi mu się przede wszystkim jako wycinek mozaikowej prozy Milana Kundery³⁷.

Karpiński ufa swemu niezawodnemu wyczuciu, swoistemu „zmysłowi powonienia”, starannie dobiera lekturę. Należy hołd składa całości wybranego dzieła. Metodą poznania, której wierzy najbardziej, jest nagły rozbłysk, akt. Świadczy o tym np. słowo-klucz jego pisarstwa: „olśnienie”. Akt zarówno doznawany jak i dostrzegany w świadectwach ulubionych eseistów i poetów. Zimand, wyposażony w programową nieufność wobec zewnętrznej powłoki tekstu, nie określa granic interesującego go zakresu zjawisk. Karpiński dokonuje znamienego zamknięcia przestrzeni: Stempowski, Czapski, Wat, Gombrowicz, Miłosz, Herling-Grudziński, Jeleński. Karpiński, w odróżnieniu od autora szkiców o Orwellu, porusza się w rzeczywistości, której domeną jest „polszczyzna”, nie zaś „nowomowa”. W dodatku, jak pisze, „czwarta polszczyzna”, rodząca się na emigracji. Karpiński szuka w niej schronienia. Za swoimi mistrzami powtarza XIX-wieczne doświadczenia: emigracja (nie rozpatrywana wyłącznie w kategoriach wyjazdu z kraju) ratująca się podkreślaniem scalającej roli języka.

Dezintegrujący zastane kształty Roman Zimand obraca się zdecydowanie w stronę teraźniejszości. Przedziera się do prawdy o niej droga

³⁷ Kundera nie pojawia się tu przypadkowo. Druga połowa lat osiemdziesiątych, obok odkrywania polskiej „literatury źle obecnej”, stała pod znakiem odkrywania i fascynacji literaturą czeską oraz zwiększonym przez to zainteresowaniem dla losu sąsiadów z Południa. W wydawnictwach i czasopismach niezależnych literatura i problematyka ta zajmowała znaczące miejsce. W dniach 25–26 kwietnia 1986 roku w Katowicach odbyło się międzynarodowe, choć „prywatne” sympozjum poświęcone twórczości Kundery. Materiały opublikowane zostały następnie pt. *Kundera* jako dziewiąta pozycja serii „Wokół literatury” przez Polonia Book Fund, Londyn 1988. Por. również „Res Publica” 1988, nr 12 (Czechosłowacja 1968).

obiektywnego oglądu otaczających go świadectw językowych. Karpiński odwrotnie. Siebie, zgodnie zresztą z odwiecznym prawem eseisty, czyni prawdziwym bohaterem własnej książki. Spisuje, posługując się nawet poetyką reportażu, opowieść o duchowym dojrzewaniu, coś na kształt krytycznoliterackiej opowieści inicjacyjnej czy *Bildungsroman*. Odbywa podróż do „sekretnych ogrodów” odkrytych w dzieciństwie. To samo interesuje go w twórczości przywołanych pisarzy: zwrócenie do wewnątrz, nacisk na „ja”, krajobrazy zapamiętanych Arkadii. W literaturze poszukuje przede wszystkim śladów dochowywania wierności sobie (*Zniewolony umysł, Inny świat*).

Dwa zbiory szkiców, dwie metody poznawania świata i poznawania literatury, dwa przeciwstawne style, choć nie darzące się sympatią, dopełniające się w krytycznoliterackiej konwencji lat osiemdziesiątych. Ciepły, odwołujący się do wyobraźni i emocji odbiorcy, eskapistyczny estetyzm Karpińskiego oraz racjonalistyczny, choć podszyty autoironią i dowcipem, pragnący przemówić do umysłów dyskurs Zimanda.

Stąd do polskości albo Europa, Europa.

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych byliśmy świadkami, jak zwykle po nieudanych powstaniach, wzmożonej refleksji dotyczącej pojęcia „polskości”. „Znak” przeprowadził ankietę na temat „Czym jest polskość?”, a jej wyniki opublikowane zostały aż w dwóch numerach pisma³⁸. Ankieta zbierała krótkie wypowiedzi o osobistym najczęściej charakterze, z prywatnej perspektywy sumujące krąg stereotypów, wyobrażeń i skojarzeń związanych z pojęciem polskości.

³⁸ Nr 390–391, 1987 i nr 394, 1988.

Stworzyła więc swoistą wariację na zadany temat, jak pisał o niej w „Odrze” Michał Radgowski³⁹. Nieco wcześniej ukazały się książki Andrzeja Wernera *Polskie, arcy-polskie...* i Adama Michnika *Polskie pytania*⁴⁰. Werner tropi w swojej pracy kolejne przykłady odzwierciedlenia polskich zachowań w przekazach literackich i filmowych, głównie tych, które wyrosły z „przełomu październikowego”. Pojawiają się hasła wywoławcze: „heroizm i realizm”, „racjonalistyczna groteska”, „euro-peizm”... Również Adam Michnik zmierza do wyartykułowania nakreślonego w tytule problemu w drodze analizy zjawisk kulturowych i literackich, choć nie tylko i wyłącznie tych pochodzących z kultury polskiej. Teksty literackie ilustrują tu jednak tylko polityczny i historyczny kontekst całości wywodu.

W tym samym, co książki Wernera i Michnika, roku 1987 ukazuje się zbiór szkiców sygnowany przez Leszka Szarugę i Krzysztofa Zawrata, pod znamienym tytułem *W Polsce czyli Nigdzie*⁴¹. Całość jest zapisem mozolnego zbliżania się do syntezy literatury polskiej XX wieku. Droga wiedzie poprzez wnikliwie interpretacje poszczególnych dzieł i zjawisk ułożonych w paradygmaty: historii (*Faraon, Generał Barcz*, opowiadania Herlinga-Grudzińskiego, *Boski Juliusz, Mała Apokalipsa, Obłąd*), niezależności (cenzura, „Zapis”, spór o *Czarodziejską górę*), wygnania (Conrad, Gombrowicz, *Ziemia Ulro*, „emigracja wewnętrzna”), polskości (*Klasycyzm* Przybylskiego, wystawa *Polaków portret własny*, Michnik). Tekst operuje katalogiem skrótów myślowych tworzących zbiór kluczy semantycznych, mających ułatwić odbiorcy uchwycenie stanu polskiej rzeczywistości duchowej. Nieustannie perseweruje np. zaczerpnięty z prozy poetyckiej Ewy Lipskiej oksymoroniczny obraz „żywej śmierci”

³⁹ 1988, nr 11.

⁴⁰ Paryż 1987.

⁴¹ Berlin Zachodni 1987.

— metafora jałowości życia i utraty osobowości. Podobną rolę spełnia też tytuł powieści Andrzejewskiego *Miazga* — obraz materii opuszczonej przez ducha. Oprócz symboli i pojedynczych zdań, takich jak np. Orzeszkowej „przy zasadach stójmy”, krążą po książce Szarugi stałe grupy problemowe: rodzaje emigracji, opozycja państwo-ojczyzna, europejskość Polski, kwestia Europy Środka. Ostatnie z wymienionych zagadnień wydaje się być dla autora odpowiedzią na „polskie pytania”.

„Żyjemy w gruzach Rzeczypospolitej Obojga Narodów — pisze — lecz przecież kształtuje nas w pewien sposób tradycja wówczas się tworząca. Ale żyjemy też na gruzowisku monarchii Austro-Węgierskiej”⁴². Wielokrotnie cytowany jest tu *Esej berdyczowski* Jerzego Stempowskiego, przywoływane są nazwiska Andrzeja Kuśniewicza, Stanisława Vincenza, Czesława Miłosza, Włodzimierza Odojewskiego, Józefa Mackiewicza, Leopolda Buczkowskiego, Jarosława Iwaszkiewicza, Tadeusza Konwickiego, Jarosława Marka Rymkiewicza. Silnym bodźcem dla ruchu w kierunku polskości zeuropeizowanej wydaje się być twórczość młodszych pisarzy: eseistyka i wiersze Adama Zagajewskiego z *Jechać do Lwowa*, eseje Włodzimierza Paźniewskiego *Życie i inne zajęcia* oraz jego powieść *Krótkie dni*. Tonacja rozważań z książki *W Polsce czyli Nigdzie* korespondowała w owym czasie z cyklem eseistycznym „Europa Środka” w „Zeszytach Literackich”⁴³, czy też z późniejszymi publikacjami „Res Publici”⁴⁴. Zdaniem Szarugi, ożywianie mitów

⁴² *Ibidem*, s. 222.

⁴³ Dział „Europa Środka” od nr 1 (1983) do nr 23 (1988). Publikowanymi tu autorami byli m.in. J. Brodski, M. Kundera, V. Havel, T. Venclova, A. Michnik, B. Toruńczyk. Interesującym aneksem do prowadzonych w latach osiemdziesiątych rozważań jest szkic Józefa Olejniczaka: *W Europie Środkowej. Uwagi na marginesie współczesnej dyskusji*. Por. idem: *Arkadia i małe ojczyzny*. Kraków 1992, s. 227 – 246.

⁴⁴ Problem miejsca oraz wzajemnych relacji narodów i kultur Europy Środkowej obecny był od pierwszego oficjalnego numeru pisma z roku 1987. Szczególnie por. „Res Publica” nr 1, 1989 (cały numer pod hasłem „Wiedzi — koniec Europy?”).

arkadyjskich w literaturze polskiej jest fragmentem zjawiska szerszego – rozbudzania się świadomości środkowoeuropejskiej, „alternatywy dla ogarniętej kryzysem kultury Zachodu”. Szaruga zdaje się bez reszty ponieść wyidealizowanym obrazom Międzymorza i wysuwa tezę o „depozycie kultury europejskiej”, złożonym w dokumentach zapisanych starożytnym, nie całkiem dziś zrozumiałym językiem, „który nagle z szacownego zabytku kulturalnego przekształca się w język żywy”.

Odminną koncepcję zaprezentował w książce *O tożsamości polskiej*⁴⁵ Stanisław Piskor. Apelując o „solidaryzm narodowy”, krytykuje tendencje eskapistyczne w literaturze: „kulturowość” Rymkiewicza, ucieczkę w „mit śródziemnomorski”, „formulizm” i „estetyzm” lat sześćdziesiątych oraz, jak to określa, „redukcjonizm eklektyczny” Nowej Fali. Wzorami są dla Piskora Gombrowicz i Mrozek, którzy „literacko zwierbalizowali” sytuację polskiej kultury lat powojennych. Istoty etosu polskiego upatruje Piskor w równowartości pierwiastków okcydentalnych i bizantyjskich. Trudność w zdefiniowaniu polskiej tożsamości kulturowej polega, zdaniem autora omawianej książki, na oksymoronicznej dyspozycyjności narodu, ujętej w koncepcji „obrotowego przedmurza”. W propozycji Piskora żadna ze stron tej antylogii nie powinna stać się motywem centralnym polskiej świadomości kulturowej. Konieczna jest zatem racjonalizacja pierwiastków bizantyjskich, tkwiących w zbiorowej podświadomości oraz głęboka refleksja nad istotą okcydentalizmu, kończącego się zwykle na deklaracjach, przyjmowanego zaś zwykle za pośrednictwem wartości mitycznych. W zakończeniu wynosi autor „trud autorefleksji” ponad „męczeńskie gesty”.

Najbardziej zwartą w interesującym nas czasie próbą zmierzenia europejskości w polskości był „test hamletyczny”, wykonany na lite-

⁴⁵ Kraków 1988.

raturze polskiej przez Jacka Trznadla. Polski Hamlet⁴⁶ okazał się cieniem zaledwie tego pierwotnego, szekspirowskiego bohatera, nieostrą projekcją, której kontury rozmywają się gdzieś na frontonach szlacheckich dworów i socrealistycznych gmachów. Wywód Trznadla przydaje Hamletowi moc sprawczą wobec znaczącej części polskiej kultury. Zadeklarował on wprost opisanie „mitu postaci jako czynnika kultury”. Kolejne rozdziały poświęcone następnie zostały: Słowackiemu, Mickiewiczowi, Norwidowi, Wyspiańskiemu, Powstaniu Warszawskiemu, Gałczyńskiemu, Iwaszkiewiczowi, Andrzejewskiemu, Gombrowiczowi, Herbertowi i Różewiczowi.

Miara Hamleta kompromituje, zdaniem Trznadla, polską rzeczywistość. Dworek Horsztyńskich nigdy nie stanie się Elsynorem. Maćkowi Chełmickiemu wydaje się tylko, że jest Hamletem. U Różewicza „Hamlet jest tylko przedmiotem z gabinetu figur woskowych”. W zestawieniu z kolejnymi przykładami wzorzec ujawnia, w moim przekonaniu, swą niestosowność, praukład charakteru nie wytrzymuje, jak się zdaje, konfrontacji z polskimi doświadczeniami. Jacek Trznadel proponuje niestereotypową, „specjalną” historię literatury, mającą pomóc w rozumieniu historii w ogóle. Trznadel, podążając śladem „polskich kłopotów z działaniem” sporządza rejestr wewnątrzliterackich przykładów recepcji Hamleta. Hamletyczność ma więc być dla Słowackiego w *Kordianie* pomocną w ukazaniu odmiennej od Mickiewicza prawdy o narodzie i historii. Za to *Dziady* czyta Trznadel jako nieustanne zamykanie przez wieszcz drzwí przed tragedią typu szekspirowskiego. Dla Norwida w *Epilogu* do *Promethidiona* Hamlet jest bohaterem epoki bezdziałowej. Hamlet-*Quidam* z kolei zginąć musi przypadkowo i bezsensownie, nie pozostawiając po sobie żadnej trwałej wartości. Wyspiańskiemu,

⁴⁶ *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem*. Paryż 1988.

autorowi studium o dramacie Szekspira, miałby Hamlet pomóc w zrozumieniu swoich własnych sztuk, przede wszystkim *Wyzwolenia* i *Wesela*. Gałczyński w *Zielonej Gęsi*, kompromitując postawę hamletyczną, wyśmiewa tym samym, utożsamioną z nią wpierw, tradycję romantyczną. Iwaszkiewiczowi gesty Hamleta zdają się niepotrzebne wobec poczucia nieuchronności losu (Henryk z *Czerwonych tarcz*). Dla Andrzejewskiego w *Popiele i diamentach* współczesny Hamlet jest pseudo-Hamletem, pozbawionym największego atrybutu: winy tragicznej. Gombrowiczowski Anty-Hamlet, czyli *Ślub*, interpretuje Trznadel jako „sąd o wieku totalitaryzmów”. Różewicz, pisząc *Rozmowę z księciem*, unicestwia szekspirowskiego bohatera przez uświadomienie mu braku miejsca do działania — nieobecności dziś „hamletycznej problematyki moralnej”. Bohater liryczny Herberta przedstawiony zostaje z kolei jako „wygnaniec z dawnego, nie istniejącego Elsynoru”. Zadaniem Hamleta-*Cogito* ma być ocalenie swojej hamletycznej duszy.

Polski Hamlet to książka przymierzająca, jak i poprzednio omawiane, literaturę polską do Europy. Lektury przełomu pokazały, chyba ponad wszelką wątpliwość, że nie mieszkamy na terenie Międzyomorza, i choć coraz dalej nam przez to do Bizancjum, to i tak Hamlet, choćby „polski”, nie będzie bohaterem Polaków.

Nota bibliograficzna.

1. **Zniewolony umysł Czesława Miłosza — fakt polityczny czy literacki ?** — Referat wygłoszony na sesji Koła Polonistów Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego „Literatura źle obecna — ciąg dalszy rekonesansu”, w dniu 4 maja 1987 roku w Lublinie; pierwodruk w „drugo-obiegowym” czasopiśmie „Gąbka” nr 2, 1988 (Katowice); fragment pt. *Zniewolony umysł jako parabola* drukowany wcześniej w: „Res Publica” 1988, nr 5; następnie zredagowany jako *Przedmowa* do pierwszego oficjalnego wydania krajowego *Zniewolonego umysłu* (KAW, Kraków 1989; wyd. II, Kraków 1990); w obecnej postaci szkic dotąd nie drukowany.
2. **Wartość języka. Wartości w języku. Moja wierna mowa Czesława Miłosza.** — Referat wygłoszony 8 grudnia 1994 roku w Kazimierzu Dolnym podczas III Konferencji Aksjologicznej, przygotowanej przez Katedrę Teorii Literatury Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego; pierwodruk [w:] *Interpretacje aksjologiczne*. Pod red. W. Panasa i A. Tyszczyka. Lublin 1997.
3. **Głos z Ameryki.** — szkic w tej postaci dotąd nie publikowany (jego fragmenty ukazały się odrębnie [w:] „Twórczość” 1990, nr 4 oraz „Twórczość” 1991, nr 1).
4. **Dojść do siebie. Wiersze Stanisława Barańczaka.** — pierwodruk [w:] „NaGłos” nr 4, 1991.
5. **Pokolenie `68 „na wygnaniu”.** — pierwodruk [w:] *Literatura emigracyjna 1939–1989*. T. 1. Red. M. Pytasz. Katowice 1993 (wyd. II, Katowice 1994).

6. **Od Grudnia do Sierpnia — Stanisław Barańczak jako poeta.** — Referat wygłoszony 6 czerwca 1995 roku w Katowicach, na sesji „Stanisław Barańczak — poeta, tłumacz, naukowiec”, towarzyszącej uroczystości nadania poecie tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Śląskiego; tekst dotąd nie drukowany.
7. **Czy istnieje pokolenie`76?** — pierwodruk [w:] „Kresy. Kwartalnik Literacki” nr 15, 1993; tekst w tym wydaniu poprawiony.
8. **Poezja stanu wojennego.** — tekst w tej postaci dotąd nie publikowany. Wersja skrócona [w:] „Postscriptum” nr 2 (3), 1992.
9. **Wojna, stan wojenny, ironia, kabaret, Białoszewski...** — w tej postaci dotąd nie drukowany; w skróconej wersji tekst publikowany [w:] *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opałkiemu*. Red. T. Sławek. Katowice 1993.
10. **O sytuacji debiutu.** — tekst dotąd nie publikowany.
11. **„Szyk” i „skowyt”. O poezji debutantów drugiej połowy lat osiemdziesiątych.** — pierwodruk [w:] „Kresy. Kwartalnik Literacki” nr 6, 1991; w wydaniu obecnym tekst uzupełniony o przypisy.
12. **Prozatorskie debiuty dekady — ze wskazaniem.** — tekst w tej postaci dotąd nie publikowany (fragment dotyczący *Wolnej Trybuny* Skrzyposzka jest w dużej części powtórzeniem recenzji ogłoszonej [w:] „Brulion” nr 11–12, 1989; podobnie fragment dotyczący książki Jerzego Pilcha wcześniej drukowany [w:] „Brulion” nr 13, 1990).
13. **Czytanie w czas przełomu.** — tekst dotąd nie publikowany, z wyjątkiem fragmentu *Ciepło, zimno...*, ogłoszonego wcześniej [w:] „Res Publica” 1990, nr 6; przedmiotem ogłaszanych odrębnie recenzji były również niektóre inne przywołane w szkicu książki, w tym m.in.: *W Polsce czyli Nigdzie* („Res Publica” 1989, nr 2), *O tożsamości polskiej* („Twórczość” 1989, nr 9), *Polski Hamlet* („Twórczość” 1990, nr 7).

Indeks nazwisk:

Anderman Janusz 185

Andrzejewski Jerzy 11, 14, 15,
26, 57, 186, 194, 196, 197

Arendt Hannah 13

Arystoteles 170

Balcerzan Edward 32, 33, 45,
98, 99, 148, 176, 177

Baluch Jacek 113

Baran Józef 68

Baran Marcin 160

Barańczak Stanisław 12, 61 -
95, 99 - 105, 111 - 114, 117,
121, 122, 128, 131, 134, 141,
143, 149, 179 - 181, 183, 184,
186, 187, 198, 199

Barańczak Anna 141

Barthes Roland 94

Bąk Roman 98, 152

Berman Jakub 26

Białoszewski Miron 70, 123 -
137, 139, 183, 199

Bieńkowski Zbigniew 140

Bierezin Jacek 69, 71 - 74, 104,

105, 118, 128

Bly Robert 156

Błoński Jan 35, 46, 49, 163

Bocheński Juliusz 11

Bocian Marianna 69

Bolecki Włodzimierz 128, 180

Borowski Tadeusz 14, 26

Brandys Kazimierz 17, 187

Bratny Roman 17, 18

Broda Jarosław 144

Brodski Josef 194

Broniewski Władysław 12

Bryll Ernest 112, 128, 148, 183

Brzeziński Zbigniew 13

Budrewicz Leszek 112, 143

Buczkowski Leopold 194

Burek Tomasz 179, 181, 184

Burkot Stanisław 11

Chapman Tracy 156

Chojnacki Roman 97, 98

Chrzanowski Maciej 97, 100,
139

Chrzastowska Bożena 36, 39, 40

Chwin Stefan 143

Cielesz Piotr 100, 152

Cioran E.M. 190

Cisło Maciej 105

Conrad Joseph 193

Czapliński Przemysław 165,
167, 176

Czapski Józef 14, 187, 189, 191
 Czarnecka Ewa [właśc. Renata
 Gorczyńska] 17, 19
 Czechowicz Józef 150
 Czermińska Małgorzata 46, 51,
 53
 Czuma Mieczysław 139
 Czyż Stanisław 185

Ćwikliński Krzysztof 152

Dawidowicz Lucy S. 56
 Derda Zbigniew J. 148
 Derrida Jaques 169
 Dopart Bogusław 96
 Drabczyk Mirosław 160
 Drozdowski Bohdan 183
 Drzewucki Janusz 97, 152
 Duchamp Marcel 166
 Dybciak Krzysztof 180, 181
 Dylan Bob 156
 Dymarski Lech 69, 100, 101,
 112, 141, 142
 Dziwanowski Kazimierz 18

Eco Umberto 117, 164, 167
 Eliot Thomas Stearns 50, 156,
 160
 Engels Fryderyk 24
 Escarpit Robert 19
 Esden-Tempski Stanisław 112

Faber Wincenty 139
 Fidelius 21
 Filipowicz Kornel 14
 Fiut Aleksander 35 - 37, 43, 52,
 187
 Friedrich Carl 13

Gajewski Józef 111
 Gałczyński Konstanty Ildefons
 17, 26, 57, 133, 196, 197
 Gawłowski Robert 152
 Giedroyc Jerzy 188, 190
 Ginsberg Allen 44, 156
 Gintrowski Przemysław 109,
 117
 Gizella Jerzy 68
 Głowacki Janusz 166
 Gombrowicz Witold 18, 20, 47,
 48, 52, 54, 56, 57, 188, 190,
 191, 193, 195, 196
 Gorczyńska Renata [pseud.
 E. Czarnecka] 34, 37, 40
 Grinberg Daniel 13
 Grochowiak Stanisław 183
 Grottger Artur 114, 118
 Grubiński Wacław 14
 Grudziński-Herling Gustaw 14,
 25, 54, 187, 188, 191, 193
 Grupiński Rafał 184
 Grynberg Henryk 187

- Hałas Marcin** 149, 152
Hancock Herbie 156
Harasymowicz Jerzy 183
Havel Vaclav 194
Hegel Georg 25
Herbert George 85, 92, 94
Herbert Zbigniew 16, 25, 26, 35, 104, 111, 123, 139, 147, 149, 152, 180, 181, 183, 187, 196, 197
Herbst Lothar 69, 109, 114
Huelle Paweł 163
- Iwaszkiewicz Jarosław** 57, 194, 196
- Jachimowicz Marian** 139
Jagiello Krystyna 179
Jarzębski Jerzy 182
Jaskuła Zdzisław 69, 100
Jaspers Karl 19, 20
Jastrun Tomasz 97 - 99, 103, 105, 114 - 116, 121, 128, 183
Jawłowska Aldona 89
Jaworski Krzysztof 160
Jaworski Stanisław 46
Jaworski Wit 70, 183
Jeffers Robinson 44, 50
Jeleński Konstanty A. 54, 178, 191
Jensko Aleksander 152
- Jerofiejew Wenedikt** 171
Jerzyna Zbigniew 100, 139, 183
Joachimiak Zbigniew 112
Joyce James 164
Jurkowski Jan 37
- Kaden-Bandrowski Juliusz** 10
Kafka Franz 188
Kałużyński Zygmunt 18
Karasek Krzysztof 69, 105, 172
Karpiński Wojciech 178, 188 - 192
Karpowicz Tymoteusz 70
Kasprzyk Krzysztof 72
Kelus Jan 101
Kisiel Marian 68, 102, 149, 150
Kisielewski Stefan 188, 189
Kłoczowski Piotr 178
Kochanowski Jan 10
Koehler Krzysztof 110, 121, 150, 151, 157 - 162
Koestler Arthur 18
Komendant Tadeusz 94, 182, 185
Komiega Marcin 112, 128
Konwicki Tadeusz 166, 187, 188, 194
Koperski Jerzy 100, 139
Kornhauser Julian 70, 78, 79, 101, 105, 112
Korsak Włodzimierz 53

Kossak Zofia 14
 Kott Jan 186
 Kowalska Anka 71, 114
 Krasieński Zygmunt 94
 Krasuski Krzysztof 70
 Kronhold Jerzy 70, 105
 Kroński Tadeusz 26
 Krynicki Ryszard 69, 101, 102,
 105, 112, 119, 120, 122, 128,
 147, 149, 150, 155, 172
 Kundera Milan 191, 194
 Kuryluk Karol 12
 Kuśniewicz Andrzej 139, 194

Lebioda Dariusz T. 100, 152
 Levertov Denis 156
 Lipska Ewa 70, 101, 104, 105,
 123, 193
 Lisowski Krzysztof 98

Łapiński Zdzisław 179, 180
 Łubieński Tomasz 187
 Łoziński Józef 185

Mach Wilhelm 47
 Machej Zbigniew 98, 99, 144,
 152, 162
 Mackiewicz Józef 57, 180, 194
 Maj Bronisław 98, 103, 105,
 119, 149, 150, 183
 Malewski Jerzy [właśc. Bolecki

Włodzimierz] 128, 180
 Marcuse Herbert 44
 Marcinkiewicz Paweł 160
 Markiewicz Henryk 9, 131, 185
 Markiewicz Jarosław 69
 Marks Karol 24
 Memmi Albert 185
 Michnik Adam 37, 38, 180, 181,
 193, 194
 Mickiewicz Adam 38, 114, 117,
 121, 196
 Międzyrzecki Artur 183
 Milczewski - Bruno Ryszard 68
 Miller Henry 44
 Miłosz Czesław 9 - 58, 74, 75,
 104, 147 - 150, 160, 179, 181,
 187, 189, 191, 194, 198
 Moczulski Leszek Aleksander
 69, 99, 103, 105, 139, 141, 150
 Montaigne Michel 45
 Morcinek Gustaw 14
 Mrozek Sławomir 166, 186, 195
 Mularczyk Andrzej 18

Naglerowa Herminia 14
 Nałkowska Zofia 14
 Nawarecki Aleksander 164
 Niemcewicz Julian Ursyn 11
 Niewiadomski Andrzej 150
 Norwid Cyprian Kamil 121, 196
 Nowak Katarzyna 138

- Nowakowski Marek 179
 Nowara Lesław 152
 Nowosielski Kazimierz 100
 Nyczek Tadeusz 68, 89, 101, 102, 181, 186
- Obertyńska Beata** 14
 Odojewski Włodzimierz 194
 O'Hara Frank 156
 Olejniczak Józef 17, 51, 52, 164, 194
 Olejniczak Jarosław 152
 Olson Charles 156
 Olszewski Jacek 152
 Ong Walter J. 169
 Opacki Ireneusz 17, 94, 199
 Orwell George 18, 166, 191
- Paczuski Krzysztof** 152
 Panas Władysław 198
 Pasek Jan Chryzostom 156
 Pavić Milorad 167
 Pawlak Antoni 96 - 98, 102, 104, 105, 112, 114, 166
 Paźniewski Włodzimierz 69, 194
 Peyre Henri 99
 Piątkowski Jerzy 70
 Pilch Jerzy 163, 170 - 173, 199
 Piskor Stanisław 69, 195
 Płazewski Jerzy 174
- Podsiadło Jacek 153 - 156, 160, 161
 Polkowski Jan 81, 97, 98, 100, 101, 103 - 105, 114, 115, 122, 143, 149, 150, 183
 Pomian Krzysztof 54
 Prejs Bogdan 160
 Prokop Jan 180
 Pruszyński Ksawery 57
 Przybylski Ryszard 193
 Pszczolarski Mariusz 160
 Pułka Leszek 143
 Putrament Jerzy 17, 26
 Pytasz Marek 198
- Randolph Thomas** 86, 88, 92 - 94
 Redliński Edward 166
 Rexroth Kenneth 156
 Ricoeur Paul 21
 Rosner Katarzyna 131
 Różewicz Tadeusz 127, 155, 186, 196, 197
 Rudnicki Adolf 14
 Rybczyński Aleksander 152
 Rymkiewicz Jarosław Marek 121, 128, 183, 194, 195
- Sayers Dorothy L.** 22
 Schiller Leon 57
 Schulz Brunon 172

Sienkiewicz Henryk 11
 Skrzyposzek Chrystian 72, 164
 – 169, 199
 Sławek Tadeusz 69, 199
 Sławiński Janusz 10, 45, 46,
 138, 177, 179, 182, 185
 Słonimski Antoni 17
 Słowacki Juliusz 94, 121, 128,
 148, 196
 Słucki Arnold 17
 Snyder Gary 156
 Sokorski Włodzimierz 26
 Sommer Piotr 100, 105
 Stabro Stanisław 70, 100, 104
 Stala Marian 182
 Stempowski Jerzy 189, 194
 Stępień Tomasz 132
 Stojowski Andrzej 11
 Strykowski Julian 11
 Strzembosz Maciej 152
 Sulikowski Andrzej 50, 51
 Sułkowski Witold 69, 71
 Surdykowski Jerzy 180
 Szaruga Leszek 40, 68, 69, 71 –
 74, 96, 104, 105, 112, 117, 139,
 140, 142, 145, 184, 193 – 195
 Szary Jan 112
 Szczepański Jan Józef 181
 Szekspir William 197
 Szewc Piotr 144, 152
 Szczypiorski Andrzej 11

Szłosarek Artur 160
 Szuba Andrzej 69, 100
 Szulc Packalen Małgorzata 68
 Szymańska Beata 139
 Szymborska Wisława 183

Ś
 Świdorski Bronisław 165, 166
 Świetlicki Marcin 152

T
 Tekieli Robert 152
 Terlecki Władysław 11
 Titkow Andrzej 69
 Tokarz Bożena 68, 100
 Toruńczyk Barbara 194
 Trznadel Jacek 25, 26, 196, 197
 Tuwim Julian 132
 Tynianow Jurij 9
 Tyssczyk Andrzej 198

U
 Uniłowski Zbigniew 57

V
 Venclova Tomas 194
 Vincenz Stanisław 12, 187, 194

W
 Wajda Andrzej 186
 Walc Jan 181
 Walicki Andrzej 26
 Wańkowicz Melchior 37
 Warzecha Andrzej 68
 Waśkiewicz Andrzej K. 140
 Wat Aleksander 14, 57, 186,

- 187, 191
 Weiss Tomasz 132
 Werner Andrzej 186, 193
 Whitmann Walt 44
 Wierzyński Kazimierz 81
 Wilczek Piotr 152
 Wildstein Bronisław 163, 173 -
 175
 Wirpsza Witold 71
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 22
 Wojaczek Rafał 68
 Wojdyło Marek 152
 Wołyński Wojciech 141
 Woroszyński Wiktor 15, 121,
 122
 Wróblewski Bogusław 97
 Wrzeszcz Adam 179
 Wyka Kazimierz 99, 180
 Wyspiański Stanisław 136, 196,
 197
- Z**agajewski Adam 70, 71, 73 -
 84, 91, 99, 101, 123, 150, 151,
 186
 Zagórski Jerzy 112
 Zaleski Marek 55, 187
 Zawistowski Władysław 96
 Zawrat Krzysztof 193
 Zielińska-Danilewicz Maria 72
 Zieliński Marek 183
 Ziemianin Adam 68
- Zimand Roman 26, 27, 187 -
 192
 Ziomek Jerzy 45
 Zlatkes Gwido 112
 Zmorski Roman 126
- Z**eleński-Boy Tadeusz 132
 Zukowski Tadeusz 152

Książka Dariusza Pawelca to próba zarejestrowania, z pozycji historyka literatury, sposobów czytania literatury polskiej na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Przekroje oraz interpretacje obejmują m. in. utwory Czesława Miłosza, którego powrót po Noblu zwieńczyło dopiero w 1989r. pierwsze krajowe wydanie *Zniewolonego umysłu*.

Książka przybliży również dalsze poetyckie losy Stanisława Barańczaka i pokolenia '68. Obok poezji stanu wojennego, czytanej m. in. przez pryzmat Białoszewskiego, znajduje się tu omówienie najważniejszych debiutów poetyckich i prozatorskich drugiej połowy lat osiemdziesiątych. Analiza „zachowań krytycznoliterackich” prowadzi do odnalezienia różnych modeli recepcji literatury polskiej „w czas przełomu”.

Dariusz Pawelec (ur. w 1965 roku), adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Opublikował dotąd następujące książki: *Powiedz prawdę. Antologia poezji pokolenia '68* (1990), *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty* (1992), *Lingwiści i inni* (1994), *Czytając Barańczaka* (1995).